



Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg

Bestand Geschichte Kontext

Band 2



Landesmuseum
Württemberg

Die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg

Bestand Geschichte Kontext

Band 2



Landesmuseum
Württemberg



Impressum

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Landesmuseum Württemberg, Stuttgart

und

Süddeutsche

Verlagsgesellschaft Ulm

im

Jan Thorbecke Verlag

Hergestellt in Deutschland

Gestaltung

lahaye tiedemann gestalten, Ulm

Lektorat

Susanne Gernhäuser, Ravensburg

Herstellung

HÖHN GmbH, Ulm

ISBN 978-3-7995-1259-6

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.603>

eISBN: 978-3-948466-03-9

Cupido mit Pfeil und
Bogen, um 1610/20,
LMW (Kat. Nr. 212)



Inhalt

Band 1 **Vor- und Grußworte**

Einführende Essays

Carola Fey, Fritz Fischer, Niklas Konzen

Katalog (Teil 1)

Ethnographica

Naturalia

Archäologische Bestände

Bibliotheksbestände

Münzen, Medaillen und Gemmen

Band 2 Katalog (Teil 2)

Kunst- und kulturhistorische Bestände

Band 3 Archivalien- und Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Ortsregister

Personenregister

Objektliste (Konkordanz Inv. Nr. – Kat. Nr.)

Dank

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Anhang

Band 2

Katalog (Teil 2)

Kunst- und kulturhistorische Bestände

- | | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------|
| 443 | Pretiosa: Zu den Gold- und
Silberschmiedearbeiten
Katharina Küster-Heise | 605 | Skulpturen
Fritz Fischer |
| 448 | Kat. Nr. 126–154 Katharina Küster-Heise | 614 | Kat. Nr. 203–228 Fritz Fischer,
Maaïke van Rijn |
| 493 | Steinschnittarbeiten
Katharina Küster-Heise | 667 | Kleinplastische Holzporträts
Delia Scheffer |
| 496 | Kat. Nr. 155–187 Katharina Küster-Heise | 671 | Kat. Nr. 229–234 Delia Scheffer |
| 547 | Blutrotes Gold: Rubinglas
Ulrike Andres | 687 | Gemälde
Andrea Huber |
| 553 | Kat. Nr. 188 Ulrike Andres | 694 | Kat. Nr. 235–245 Fritz Fischer,
Ingrid-Sibylle Hoffmann, Andrea Huber |
| 557 | Bernstein, Kokosnuss und Koralle:
Kunsth Handwerk aus organischen
Materialien
Maaïke van Rijn | 729 | Druckgraphik
Hans-Martin Kaulbach |
| 560 | Kat. Nr. 189–195 Ingrid-Sibylle Hoffmann,
Maaïke van Rijn | 742 | Kat. Nr. 246 Hans-Martin Kaulbach |
| 581 | Elfenbeinschnitzereien und
-drechselarbeiten
Maaïke van Rijn | 751 | Mittelalterliche Objekte
Ingrid-Sibylle Hoffmann |
| 586 | Kat. Nr. 196–202 Maaïke van Rijn | 761 | Kat. Nr. 247–250 Ingrid-Sibylle Hoffmann |
| | | 785 | Sakrale Objekte
Carola Fey |
| | | 792 | Kat. Nr. 251–260 Carola Fey |

- 817 **Wissenschaftliche Instrumente**
Irmgard Müsch mit Beiträgen von Jürgen Hamel
- 832 Kat. Nr. 261–303 Jürgen Hamel, Irmgard Müsch
- 897 **Technische Modelle**
Frank Lang
- 905 Kat. Nr. 304–315 Frank Lang
- 917 **Möbel**
Fritz Fischer
- 923 Kat. Nr. 316–317 Fritz Fischer
- 931 **Musikinstrumente**
Christian Breternitz
- 936 Kat. Nr. 318–319 Christian Breternitz
- 941 **Kleidung, Schuhe und Textilien**
Maaïke van Rijn
- 944 Kat. Nr. 320–326 Rainer Y
- 957 **Waffensammlung**
Matthias Ohm und Lilian Groß
- 963 Kat. Nr. 327–337 Kirsten Eppler, Lilian Groß,
Matthias Ohm

Im digitalen Katalog finden sich weitere Einträge zu überlieferten Objekten
aus der ehemaligen Kunstkammer der Herzöge von Württemberg:
www.kunstkammer-stuttgart.de

Katalog (Teil 2)

Autoren und Autorenkürzel

(alphabetisch sortiert)

Ulrike Andres [UA]

Christian Breternitz [CB]

Inés de Castro [IdC]

Kirsten Eppler [KE]

Carola Fey [CF]

Fritz Fischer [FF]

Lilian Groß [LG]

Jürgen Hamel [JH]

Christian Herrmann [CH]

Ingrid-Sibylle Hoffmann [ISH]

Sonja Hommen [SH]

Thomas Hoppe [TH]

Andrea Huber [AH]

Elisabeth Hustedt-Martens [EHM]

Marc Kähler [MK]

Hans-Martin Kaulbach [HMK]

Noreen Klingspor [NK]

Niklas Konzen [NKO]

Annette Krämer [AK]

Katharina Küster-Heise [KKH]

Bekhruz Kurbanov [BK]

Doris Kurella [DK]

Frank Lang [FL]

Jasmin li Sabai Günther [JG]

Irmgard Müsch [IM]

Georg Noack [GN]

Matthias Ohm [MO]

Delia Scheffer [DS]

Franz Xaver Schmidt [FXS]

Maaïke van Rijn [MvR]

Kerstin Volker-Saad [KVS]

Uta Werlich [UW]

Nina Willburger [NW]

Arno Wörz [AW]

Rainer Y [RY]

Reinhard Ziegler [RZ]



Pretiosa: Zu den Gold- und Silberschmiedearbeiten

Katharina Küster-Heise

Die heute im Landesmuseum Württemberg ausgestellte Kunstkammer enthält – verglichen mit anderen Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts – eine eher kleine Sammlung an Gold- und Silberschmiedearbeiten, wenn auch zum Teil von hoher Qualität. Beides – Qualität und Quantität – beruht auf der wechselvollen Geschichte der herzoglichen Pretiosa, die Thema dieses Beitrags ist. Wie an den meisten Höfen der Renaissance diente Tafelsilber nicht nur der Repräsentation, sondern galt auch in Stuttgart als Vermögenswert, aus dem bei Bedarf Material für Neuanfertigungen oder zur Vermünzung genommen wurde. Es ist daher schwer zu ermitteln, inwieweit und in welchen Teilen auch Tafelsilber zur ehemaligen Kunstkammer der Herzöge von Württemberg gezählt wurde.

In den frühen Inventaren werden unter der Rubrik *Allerley Manufakturen von Gold*¹ drei Positionen aufgeführt: 1. *von Silber* mit 21 Positionen,² 2. *Kostbare Manufakturen und Geschirr von Berlmutter Schneck und Muscheln* mit 25 Positionen³ und drittens die Objekte außerhalb der Objektgruppen, die mit Edel- und Halbedelsteinen verarbeitet wurden.

Schneckenpokal
mit Drachenfuß
Mitte 17. Jh., LMW
(Kat. Nr. 130)

¹ SMNS Inventarium Schmidlinianum 1670–90, S. 337, die folgenden Seiten der Rubrik S. 338–340 sind leer.

² SMNS Inventarium Schmidlinianum 1670–90, S. 341f., S. 343f. sind leer.

³ SMNS Inventarium Schmidlinianum 1670–90, S. 19f.

Dies erklärt vielleicht die Diskrepanz zwischen der Auftragsvergabe des württembergischen Hofes und den noch vorhandenen Gold- und Silberschmiedearbeiten: Nur wenige reine Silber- bzw. vergoldete Silberschmiedearbeiten sind in der Kunstkammer erhalten. Die meisten Arbeiten zeigen Kombinationen mit anderen Materialien. Da bei kombinierten Gefäßen der Gewinn an Edelmetallen nur gering gewesen wäre, blieben sie von einer Zerstörung und Umarbeitung verschont. Auffallend ist die Differenz zwischen den durch die Punzen an den Objekten rekonstruierbaren Produktionsstätten⁴ und den in den überlieferten Akten genannten Herkunftsorten. Während etliche Objekte aus Nürnberg stammen, tauchen in den Landschreibereiakten⁵ von 1506 bis 1767 für Nürnberg keine Aufträge oder damit verbundene Goldschmiederechnungen auf. Die meisten Bestellungen gingen nach Augsburg und in geringem Umfang an württembergische Goldschmiede.⁶ Folgt man den Rechnungen, so handelte es sich bei diesen Aufträgen vor allem um Geschenke zu Hochzeiten, Kindbett und Taufe oder zu anderen Anlässen sowie ferner um Schmuck- und Kleinodienbestellungen. Laut Fleischhauer gab der württembergische Hof in den Jahren zwischen 1534 und 1593 350.000 bis 400.000 Gulden für Gold- und Silberschmiedegerät und Kleinodien aus.⁷ Der Anteil der Stuttgarter Silberschmiede war

wohl aufgrund der vorgegebenen Handwerksordnung⁸ nur gering und die meisten Aufträge gingen nach Augsburg.⁹ Dort und in Nürnberg konnten die Gold- und Silberschmiede von der Handwerksordnung durch die Obrigkeit befreit werden.¹⁰

In der württembergischen Kunstkammer befinden sich heute Gold- und Silberschmiedearbeiten der Nürnberger Künstler Hans Pezolt (1550–1632), Bartel Jamnitzer (1548–1596) und Elias zur Linden (nachgewiesen 1593–1632), Augsburg ist vertreten durch Hans Jakob I. Bair (um 1574–1628) und Philipp Jakob IV. Drentwett (1646–1712).¹¹

Sicher besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem geringen Bestand an Gold- und Silberschmiedearbeiten und der Reformation in Württemberg, die von den Kirchen Zurückhaltung in puncto Kirchengerät forderte. Bald jedoch ersetzten fürstliche und reiche bürgerliche Auftraggeber den ehemals wohlhabenden Klerus. Un-

⁴ Für die Unterstützung bei der Aufnahme der Punzen danke ich recht herzlich Moritz Paysan, Anna Emerson und Jenny Wölk, LMW.

⁵ HStAS A 256.

⁶ Vgl. Fleischhauer 1967a, S. 407. Entsprechend dem Rang des Fürstenhauses wurde das Tafelsilber zu Repräsentationszwecken auf mehrstufigen „Tresoren“ während Festlichkeiten präsentiert. Siehe dazu AK Stuttgart 2015, S. 125 mit Abb.; Kat. Nr. VII.6, Festbankett im Stuttgarter Schloss, 1579 von Christoph Friedel (um 1550–vor 1629).

⁷ Fleischhauer 1967a, S. 407.

⁸ Stuttgart und Württemberg erhielten im Vergleich zu anderen Städten erst spät, 1584, eine Handwerksordnung für Goldschmiede. Diese lehnte sich an die Ulmer Ordnung von 1394 an, vgl. Kläiber 1932, S. 333. Die Anzahl von zwei bis maximal drei Mitarbeitern, zu denen der Sohn des Meisters gezählt wurde, war sehr beschränkt, wodurch große Aufträge nicht bewältigt werden konnten, vgl. Fleischhauer 1971, S. 229–232.

⁹ In den Landschreibereirechnungen der Jahre von 1506 bis 1767 sind über 30 Nennungen nur für Augsburger Goldschmiedeaufträge verzeichnet. Nürnberg taucht nur vereinzelt auf, inwieweit über die zahlreichen genannten Händler und Juweliere (ca. 50 Nennungen von Augsburg, Frankfurt, Frankenthal, Tübingen, Nürnberg über Straßburg bis nach Frankreich und Italien) auch Nürnberger Produkte nach Stuttgart gelangten, lässt sich nicht nachvollziehen. Vgl. HStAS A 256, Bd. 4–252.

¹⁰ AK Nürnberg 2007, Bd. 2, S. 38 und Seling 1980, Bd. 1, S. 29–35.

¹¹ Satz von Ziergefäßen mit Gemmen s. Inv. Nr. KK hellblau 1, 2, 28, 66, 69. Von den zahlreichen Aufträgen an den aus Augsburg stammenden und später in Stuttgart ansässigen Jeremias Pfeffenhäuser (auch: Pepfenhauser; 1617–1677) und seine Familie in den Landschreibereirechnungen (HStAS A 256) findet sich nichts in den Kunstkammerbeständen.

terstützt wurde diese Tendenz durch die neu erschlossenen Silberquellen in Amerika, die den Silberpreis sinken ließen.¹²

Reine Gold- und Silberschmiedearbeiten aus der Zeit vor 1700 sind in der württembergischen Kunstkammer sehr selten. Nur bei circa einem Dutzend Objekte wurde auf exotische Materialien wie Perlmutter, Straußeneier und große Nüsse verzichtet. Die meisten Exotika-Fassungen, deren Herstellungsorte identifiziert werden konnten, stammen aus Nürnberg.¹³

Von den ehemals großen Beständen an Hofsilber ist kaum noch etwas erhalten: Das meiste wurde – abgesehen von wenigen Ausnahmen, die in Mömpelgard oder ins Straßburger Exil gerettet wurden – im Dreißigjährigen Krieg geplündert oder durch Erbteilung zerstreut.

Die Vermutung liegt nahe, dass die in die Kunstkammer gegebenen Gold- und Silberschmiedearbeiten weniger ihres materiellen, als vielmehr wegen ihres ideellen Wertes dort verwahrt wurden. Als Geschenke befreundeter Fürstenhäuser, memorabilia, die aus Kriegswirren gerettet wurden¹⁴ oder wertgeschätzte Erbstücke.¹⁵

Aufträge für Tafelsilber waren nach dem Dreißigjährigen Krieg und in den folgenden unruhigen Zeiten eher selten:

es mangelte an „Altsilber“ aber auch an Geld. So wurden lediglich für die nötige Repräsentation des Hofes, zum Beispiel anlässlich des Regensburger Reichstags von 1652 oder für Aussteuern, Aufträge nach Augsburg erteilt.¹⁶

Während um 1600 noch Ausgaben von 132.000 Gulden, unter anderem für Geschenke zum Beispiel anlässlich der Taufe von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682) 1616 getätigt wurden, sank nach 1648 das Kostenvolumen hierfür auf rund 20.000 Gulden.¹⁷ Ein weiterer Grund für den Rückgang der Ausgaben für Tafelsilber ist die neue Ausrichtung der Kunstkammer ab 1669/70. Der Schwerpunkt lag nun auf einer thematischen Ordnung – ein zeittypisches Phänomen, das auch in anderen europäischen Kunstkammern wie München, Dresden oder Ambras und Wien zu beobachten ist.¹⁸ Wie in Wien ist auch in Stuttgart eine Scheidung zwischen Silber-, Schatz- und Kunstkammer schwierig.¹⁹

Was die Identifizierung der Schmuckstücke in der Kunstkammer betrifft, so wird sie nicht nur durch die übliche Wiederverwendung mit den damit verbundenen Änderungen erschwert, sondern auch durch die Tatsache, dass ein großer Teil des Schmuckes den Stammkleinodien des Hauses Württemberg zugeordnet wurde und damit seit jeher innerhalb der Kunstkammer eine Sonderstellung eingenommen hat. Diese Sonderstellung wird durch die Nutzung als Repräsentationsstück oder bei bestimmten Materialien durch die ihnen zugesprochene apotropäische Wirkung unterstützt und reicht so auch in die Privatsphäre des Hofes. Von den

¹² Gruber 1982, S. 24.

¹³ Bock 2005, S. 105.

¹⁴ Vgl. Verzeichnis der mit Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1635 nach Straßburg evakuierten Wertgegenstände HStAS A 201 Bü 1, z.B. *ein christallin Blumenkrug in verguldt Silber gefasst, mit einem Deckel* = Inv. Nr. KK hellblau 208 (Kat. Nr. 157), *ein christallin Gläslin mit Gold und Edelgestein* = Inv. Nr. KK hellblau 76, *die Münzschale* = Inv. Nr. KK hellblau 54 (Kat. Nr. 103), *ein paar Salzfass von Corallenschnecken in Silber eingefasst geschmelzt* = Inv. Nr. KK hellblau 32 und 81.

¹⁵ Zum Beispiel das Turboschneckenpokalpaar aus dem ehemaligen Kunstbesitz der Herzogin Sibylla (1564–1614), der in ihrem Witwensitz Schloss Leonberg verwahrt wurde Inv. Nr. KK hellblau 9 und Kat. Nr. 127, vgl. HStAS G 2-8 LX Bü 8. Zwischen 1665 und 1669 erwähnt im Inventar von Johann Meyer, HStAS A 20 a Bü 7, S. 4v, Nr. 1.

¹⁶ Vgl. Fleischhauer 1981, S. 92f.

¹⁷ Fleischhauer 1971, S. 401f.; Fleischhauer 1981, S. 93.

¹⁸ Von Schlosser 1908.

¹⁹ Haupt 1994, S. 133.

ehemals großen Beständen in der Kunstkammer zeugen die langen Auflistungen in den Inventaren. 1815 wurden unter König Friedrich (reg. 1806–1816) die Stammkleinodien aus dem Zusammenhang der Kunstkammer gelöst und dem Kron- und Hauseigentum des Hauses Württemberg übereignet.²⁰ Damit blieben nur wenige Stücke, die in den Inventaren als Stammkleinodien identifiziert werden konnten, in der Kunstkammer. Wie viele und welche Schmuckstücke und Kleinodien insgesamt aus dieser Gruppe erhalten sind, ist offen. In den Sammlungen des Landesmuseums sind aus der Kunstkammer rund 70 Schmuckstücke und etwa 30 Kabinettstücke sowie 120 Ringe erhalten – Schmuckstücke und Ringe mit geschnittenen Steinen sind in dieser Zählung nicht enthalten. Nach Fleischhauer ist der Zuwachs an Pretiosen und Stammkleinodien mit dem Erbe Maria Augustas (1706–1756), einer geborenen Prinzessin von Thurn und Taxis und Witwe von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737), begründet, die eine Vorliebe für diese Stücke hatte.²¹ Der Anteil der Bestecke umfasst rund 80 Teile, aus denen die Gruppe der Vorlegebestecke heraussticht. Verziert sind deren Griffe mit Elfenbein und Bernstein.²² Zwei Löffel aus vergoldetem Silber sind bemerkenswert, da es sich um multifunktionale Bestecke handelt.²³ Bisher konnte man nur bei wenigen Objekten klären, seit wann sie sich in der herzoglichen Kunstkammer befinden: Zahlreiche Stücke wurden ihr nach 1817 zuge-

ordnet, ohne Beweis ihrer Zugehörigkeit zur ehemaligen Kunstkammer, selbst Objekte aus dem 18. und 19. Jahrhundert wurden aufgenommen.

Im 19. Jahrhundert erfolgte, wie bereits im Beitrag von Carola Fey ausgeführt, eine Inventarisierung der Kunstkammerobjekte in den sogenannten Hauptbüchern, die sich eindeutig an einem der letzten umfassenden Inventare von 1791/92 orientieren.²⁴ Dort sind unvollständig frühere Nummern für die einzelnen Einträge verzeichnet, nach denen eine Zuordnung in älteren Inventaren und eine damit verbunden Identifizierung möglich ist. Die hier getroffene Objektauswahl berücksichtigt nur Objekte, die sich eindeutig bereits 1791/92 in der Kunstkammer befanden. Auch hier ist oft nicht zu ermitteln, wann sie in die Kunstkammer aufgenommen wurden.

Zahlreiche Stücke tragen in den Hauptbüchern den Vermerk, dass sie zur Einrichtung in Schloss Bebenhausen von König Karl (reg. 1864–1891) aus der Kunstkammer entnommen wurden, um die dort eingerichteten Appartements zu bereichern.²⁵ Nach dem Ende der Monarchie 1918 kehrten sie sukzessive in die musealen Sammlungen zurück.

Die Stücke, die nicht nach Bebenhausen gebracht wurden, kamen 1886 im Rahmen der 1862 gegründeten Staatssammlung Vaterländischer Altertümer zum heutigen Landesmuseum Württemberg und wurden in dessen Bestand als separater Teil im Erdgeschoss der damals neu errichteten Landesbibliothek aufgestellt. 1922 wurden die getrennten Sammlungen wieder zusammengeführt und im ersten Obergeschoss des Neuen Schlosses

²⁰ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 141, Anm. 1; HStAS A 21 Bü 865: Akten, betr. die durch königliches Dekret vom 13. September 1814 befohlene Revision der Partikularinventarien und Errichtung eines Hauptinventars über das Vermögen König Friedrichs.

²¹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 127. Das Erbe fiel an ihren Sohn Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793). HStAS A 248, Bü 18f.

²² Vgl. Kat. Nr. 191.

²³ Inv. Nr. KK hellblau 49 (Kat. Nr. 132) und KK hellblau 127 (Kat. Nr. 133).

²⁴ HStAS A 20a Bü 151 (Lebret-Inventar).

²⁵ Z.B. Hauptbucheintrag zu Inv. Nr. KK hellblau 154: *abgegeben an S. M. den König für Bebenhausen laut Quittung der K. General-Adjutantur vom 5. Jan. 1877 T. Wintterlin.*



ausgestellt. Während des Zweiten Weltkrieges wurden die Kunstkammerbestände ins Kloster Schöntal an der Jagst ausgelagert und blieben weitgehend erhalten. Bei der ersten Präsentation des Landesmuseums 1949 stellte man bereits einige Gegenstände aus und ab 1971 konnte ein Großteil im Alten Schloss dem Publikum gezeigt werden.²⁶

Seit Mai 2016 werden die Objekte der Gold- und Silberschmiedearbeiten und damit kombinierte Materialien aus Perlmutt und anderen Mollusken fast vollständig in der Neupräsentation der Kunstkammer im Landesmuseum Württemberg ausgestellt.

²⁶ Fleischhauer 1976, S. 142f.



126 **Straußenei**

Bartell Birtsch (gest. 1591) (Fassung)

Straßburg, 1562 (Fassung); Jerusalem (Ei)

Straußenei, Silber, vergoldet, Niello. H. 18 cm,
D. 12,5 cm

Inschriften auf den Spangen:

1. *ANO DOMINI 1562 HATT DIISSES*

STROUSSEN:AIG:GEBROCHT VON IHERVSSALEM

2. *JAKOB WURMSSER DER ELTER UND GESCHENCK
DER ERWIRDIGEN FRAWE*

3. *AMELLEIGEN V.OBER-KIRCH EPTISSEN ZU SANNT
JOHAN.BEII ZAWERENN-EZ*

Marken/Punzen: BZ: Straßburg (R3 6883),

1534–1567; MZ: „B B P“ (1552,9) in Herz

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 129

Straußeneier gehörten zu den beliebtesten Objekten in Kunstkammern – als Naturalie, als Zeugnis exotischer Kunsthandwerkskunst oder als religiöses Souvenir einer Pilgerreise ins Heilige Land. Bei diesem Exemplar handelt sich um ein glattes Straußenei, das eine kleine Narbe, graue bzw. bräunliche Poren und größere hellgraue Flecken aufweist sowie mit drei silbervergoldeten Spangen mit gezahnten Rändern gefasst ist. An den Polen der Fassung sitzt jeweils eine mit Blatt- und Blütenmustern verzierte Rosette, mit der die Spangen durch Scharniere verbunden sind. Oben befindet sich eine Öse zum Aufhängen des Eis, unten schließt die Fassung mit einem abgedrehten Zapfen. In der Mitte der drei Spangen findet sich je ein nielliertes Wappenschild:

1. Schwarz über Gold geteilt, oben zwei Halbmonde; Wappen des Jakob Wurmser d. Ä., Ritter des Heiligen Grabes (gest. 1593),
2. Hl. Johannes Evangelist in ganzer Figur,
3. Aufgerichteter goldgekrönter Löwe in schwarz; Wappen des Benediktinerinnenklosters St. Johann bei Zabern.¹

Straußeneier waren nicht nur beliebte Mitbringsel aus exotischen Ländern, bei diesem Objekt verweisen darüber hinaus die Inschriften und Wappen auf der Fassung auf einen religiösen Zusammenhang.² Das vorliegende Straußenei zählt zu den wenigen Gegenständen mit religiösem Kontext, die sich in der Stuttgarter Kunstkammer erhalten haben.³ Es ist ein Souvenir, das der Ritter Jakob Wurmser aus dem Heiligen Land mitgebracht hatte. Zurück in der Heimat ließ er es in Straßburg fassen, um es dann in ein Kloster zu stiften. Zeugnis von seiner Wallfahrt nach Jerusalem sollte auch zukünftig die Inschrift ablegen.

In der christlichen Ikonografie ist das Straußenei ein Sinnbild der unbefleckten Empfängnis Mariae. Dem Strauß wurde nachgesagt, er vergrabe seine Eier im Sand und lasse sie von der Sonne ausbrüten. Zudem wurde das verschlossene, aber dennoch mit Leben gefüllte Ei als Hinweis auf die Auferstehung Christi und damit auf das ewige Leben gesehen.

Die Fassung des Straußeneis ist so konzipiert, dass das Ei hängend präsentiert werden konnte.⁴ Die Sitte, solche Pilgerandenken in Kirchenräumen von der Decke hängen zu lassen, geht auf eine Tradition zurück, die bis ins Hochmittelalter reicht. Sowohl im Orient wurden im Moscheen und Grabmausoleen Straußeneier aufgehängt, als auch in koptischen Kirchen in Ägypten. Auch im Heiligen Römischen Reich ist eine derartige Nutzung durch Quellen des 13. Jahrhunderts bezeugt, aus dem Spätmittelalter sind entsprechende Objekte etwa in St. Servatius in Maastricht erhalten geblieben.⁵ In Kirchen, in Kombination mit Lampen, die als Sterne des Himmels interpretiert wurden, galten

die Eier als Sinnbild des Gebets.⁶ So wurde dieses Ei doppelt symbolträchtig, von einem gottgefälligen Gläubigen als Pilgerreliquie aus dem Heiligen Land mitgebracht und als Segen bringendes Gebet.

In der württembergischen Kunstkammer gab es ehemals mehrere Objekte, in deren Zentrum sich ein exotisches Straußenei befand, darunter neben den ebenfalls erhaltenen beschnitzten Straußeneiern auch entsprechende Gefäße mit Metall- oder Elfenbeinfassungen.⁷ Dieses Ei ist erstmals im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) verzeichnet.⁸ Fleischhauer vermutet daher, dass es aus der Sammlung Schaffalitzki stammt.⁹ Demnach wäre es nicht über eine gezielte herzogliche Erwerbung oder im Tausch in die Kunstkammer gekommen, sondern als Teil einer anderen Sammlung. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 3 (1708? Zw. 1705 und 1723):

Das Vierte Eÿ Ist nach der länge(?) eingefast mit drei vergylten risben(?) oder ringen, oben mitt einer Ketten, dabei aufzuhangen, undt hat jeder reif in der mitt ein Wapen: alle dreÿ reif sind mit eingegrabenen Schrift von lateinischen Buchstaben, wie sie nachfolget, namlich(?) Belegen(?): JACOB WURMSER DER ELTER; UND MUNDSCHENK DER EHRWIRDIGEN FRAUEN AMALIEN VON OBERKIRCH, ÄPTISSIN ZU S.IOHAN BEY ZAVERN etc: HAT DISES STAUSSEN EY VON IERUSALEM GEBRACHT. ANNO DOMINI 1562.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 101;
AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 639, Kat. Nr. L 42 m. Abb.;
Bock 2002, S. 9;
AK Hamburg u.a. 2004/05, S. 88f.;
Bock 2005, S. 37f., 235, Kat. Nr. 30, Abb. 9;
Bastian u.a. 2014, S. 44.

¹ In der von Fleischhauer und den nachfolgenden Autoren vertretenen Zuordnung an Agnes von Oberkirch, der letzten Äbtissin von St. Odilienberg im Elsass, scheint eine Verwechslung vorzuliegen. Die Adressatin des Eis war der Inschrift entsprechend Amalie von Oberkirch, die von 1527 bis 1568 Äbtissin des Benediktinerinnenklosters St. Johann bei Zabern war. Amalie von Oberkirch ist auf von ihr gestifteten Tapisserien mit dem Wappen mit aufgerichtetem goldgekrönter Löwe in schwarz dargestellt.

² Ausführlich zur Symbolik und Bedeutung von Straußeneiern im Orient, in Nordafrika, in Südosteuropa und dem Abendland, vgl. Bock 2005, S. 56 f.

³ Zu den ursprünglich aus sakralen Kontext stammenden Objekten siehe den Beitrag „Sakrale Objekte“ von Carola Fey.

⁴ Bock führt noch weitere Beispiele für Straußeneier mit Aufhängevorrichtungen für das Zisterzienserkloster „Zum Heiligen Kreuz“ in Rostock, für den Dom von Worms und die Kathedrale von Langres an. Vgl. Bock 2005, S. 37f.

⁵ Cordez 2015, S. 136–140.

⁶ Bock 2005, S. 63f.

⁷ Aus den Inventaren der württembergischen Kunstkammer geht hervor, dass sich ehemals ebenfalls typische Gefäße aus Straußeneiern mit Metall- oder Elfenbeinfassungen in der Sammlung befanden, die sich nicht mehr erhalten haben. Lediglich drei beschnitzte Straußeneier aus den Kapkolonien in Afrika (KK braun-blau 126, 127 und 128) sind bis heute in der Sammlung präsent.

⁸ HStAS A 20 a Bü 20, S. 2r.

⁹ Fleischhauer 1976, S. 101.

127 Ein Paar Deckelpokale

Deckelpokal

Hans Pezolt (1550/1551–1633), Christoph Jamnitzer (1563–1618) (?)

Nürnberg, 1603/1609 (nach BZ)

Silber, Gold, Turboschneckenhaus, Perlen, Schmucksteine. H. 57,2 cm mit Deckel, 36,4 cm ohne Deckel, B. 17,5 cm, T. 19,0 cm, D. 16,3 cm (Deckelrand), G. 2.693,0 gr.

Punzen: (BZ) N, (MZ) Widderkopf, am Fuß und Lippe der Pokale.

Nummerierungen der einzelnen Stücke bzgl. der Montage.

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 9

Deckelpokal

Hans Pezolt (1550/1551–1630), Christoph Jamnitzer (1563–1618) (?)

Nürnberg, 1603/1609 (nach BZ)

Silber, Gold, Turboschneckenhaus, Perlen, Schmucksteine. H. 57,3 cm, B. 20,5 cm, T. 16,3 cm, D. 16,5 cm, G. 2.693,0 gr.

Punzen: (BZ) N, (MZ) Widderkopf, am Fuß und Lippe der Pokale.

Nummerierungen der einzelnen Stücke bzgl. der Montage.

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 17

Die beiden motivisch weitgehend identischen Pokale sind montierte Arbeiten, die aus mehreren Segmenten zusammengesetzt sind.¹ Der bekronende Deckel besteht aus zwei abnehmbaren Teilen, die durch einen Bajonettverschluss verbunden sind.

Den oberen Teil bildet die Figur einer Dame mit beweglichem Spiegel in der rechten Hand und einer Silberschlange in der linken, die bei einem der Pokale (KK hellblau 9) fehlt. Die Figur ist mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Der untere Teil besteht aus einem dreistufigen Zierfries: Einem konvexen oberen, dekoriert mit einem Blatt- und Rankenband, und einem mittleren konkaven, auf dem sich kleine silberne Zierapplikationen mit größeren vergoldeten Zierapplikationen abwechseln, die mit Schmucksteinen – Granate und Amethyste im Wechsel, wobei ein Amethyst mit Fassung fehlt – besetzt sind. Der untere Zierfries wird von einem mit kleinen Perlen besetzten Schweifwerk gebildet. Die Kupa des Deckelpokals ist eine Schnecke, welche von gegossenen Streben gehalten wird. Im Inneren der Schnecke von KK hellblau 9 ist über einer Reparaturstelle mit Perlmutteinsatz eine silbergegossene Ei-dechse eingesetzt. Die obere Zarge ist reich verziert, graviert und gestippt. Die Streben sind mit Figuren und silbernen Kugeln geschmückt, wobei an einer Strebe drei Silberkugeln fehlen. Den Nodus bildet eine männliche Figur auf einem Meerungeheuer. Der abgetreppte Fuß ist entsprechend dem Deckel im mittleren Teil mit gegossenen und abwechselnd vergoldeten und silbernen Applikationen besetzt.

Beide markierte Pokale stammen aus der Nürnberger Werkstatt des Hans Pezolt, der um 1550/51 in Joachimsthal in Böhmen

geboren wurde. Zunächst als Silberarbeiter tätig, legte er am 27. April 1578 seine Meisterprüfung ab, erwarb am 8. Juli 1579 das Bürgerrecht der Stadt Nürnberg, leistete im Jahr darauf den Goldschmiedeeid und zahlte fortan das Meistergeld. Hans Pezolt belieferte die Stadt Nürnberg zwischen 1595 und 1614 mit 64 Pokalen. In dieser Blütezeit seines Schaffens sind auch die vorliegenden Pokale entstanden, deren Beschauzeichen für eine Datierung zwischen 1603 und 1609 sprechen. Er war neben Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585) der bedeutendste Renaissancegoldschmied Nürnbergs.

Neben dieser durch Punzen gesicherten Künstlerhand wird in der Fachliteratur die Beteiligung eines weiteren bekannten Nürnberger Künstlers diskutiert: Christoph Jamnitzer, der Enkel Wenzel Jamniters.² Christoph Jamnitzer war berühmt für seine Skulpturenentwürfe, seine unkonventionelle Ikonografie und seine originellen Ideen – Eigenschaften, die seine Werke mit den vorliegenden Stücken verbinden.³

Aufgrund der Schlange, die sich um ihren Arm windet, wurde die weibliche Deckelfigur eines bis auf wenige Variationen im Ornament identischen Pokals im Kunstgewerbemuseum in Budapest lange als Kleopatra gedeutet, jene ägyptische Pharaonin, die sich laut Plutarch nach dem Tod ihres Geliebten Marc Anton mit Hilfe einer Schlange selbst vergiftete. Allerdings taucht bei Darstellungen der sterbenden Königin mit Schlange an Brust oder Arm kein Spiegel



auf, eine Kombination, die im Angesicht des Todes auch unwahrscheinlich wäre. Daher scheint eine andere Interpretation der weiblichen Figur in Zusammenhang mit einem Meeresgott und einem Delfin plausibler: Dargestellt ist vermutlich Prudentia, die Klugheit, eine der vier Kardinaltugenden. Häufig sieht man Prudentia mit Füllhorn, Spiegel und Schlangensab, mit einer Halskette und auf einem Delfin reitend, unter dem Motto: „Durch Scharfsinn, Verstand und Umsicht kann jeder glücklich werden“.⁴ Diese Tugend steht einem Herrscher gut an und eignet sich daher als Personifikation auf einem fürstlichen Prunkgefäß. Welcher Fürst, welche Fürstin möchte nicht als klug gelten und durch weise Regierung zum Wohltäter seines beziehungsweise ihres Volkes werden?

Auch wenn unser Reiter auf dem Delfin kein echter Triton ist – ihm fehlt der Fischschwanz –, so erinnert die Schnecken blasende Figur doch an „des Neptuni reich trommeter“ [Trompeter].⁵ Am Rand der Schneckenfassung fallen ferner verschiedene Vogeldarstellungen auf, die dort in reicher Gravur angebracht sind: Kranich, Strauß, Pfau und Reiher. Sie stehen in der humanistischen Interpretation für Klugheit. Solche Sinnbilder, Embleme, wurden in der Renaissance in eigenen Publikationen veröffentlicht, in denen man versuchte antike Symbole, Figuren und Darstellungen zu allegorisieren. Zurück gingen diese Bemühungen auf die Beschäftigung florentinischer Hu-

manisten mit altägyptischen Hieroglyphen. Seit dem 15. Jahrhundert, vor allem aber seit dem 16. Jahrhundert, versuchte man die geheimnisvollen Schriftzeichen, von denen man bei den antiken Schriftstellern Herodot, Plato, Diodor oder Plutarch las und die man auf ägyptischen Obelisken, Sphingen und Löwen erblickte, zu entziffern. Durch solche humanistischen Studien wurden die Wiederentdeckungen und die Forschungsbemühungen der Renaissancewissenschaften neu belebt. So waren die Fürsten der Renaissance als Auftraggeber oder Empfänger bestrebt, ihre Bildung und Gelehrsamkeit durch Werke, die mit der entsprechenden Symbolik versehen waren, zu belegen. Prunkgefäße wie diese Turboschneckenpokale verbanden also gleichzeitig Exotisches aus fernen Ländern mit antiker Symbolik, die fürstliche Tugenden unterstrichen und gleichzeitig glanzvolle Repräsentation ermöglichten. Die beiden Pokale lassen sich erstmals 1665 im Besitz der herzoglichen Familie nachweisen. Sie zählten zum Kunstbesitz der Herzogin Sibylla (1564–1614), der in ihrem Witwensitz in Schloss Leonberg verwahrt wurde. Dieser wurde später zum Teil in die Kunstkammer übertragen. Als Teil der herzoglichen Kunstkammer sind sie im Inventar von 1791/92 belegt, in dem Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) 2 große kostbare hohe Geschirr oder Pocale innerhalb der Gruppe der Pretiosa auf vier Seiten ungewöhnlich ausführlich

beschreibt.⁶ 1870 wurden die Pokale im Auftrag König Karls (reg. 1864–1891) aus dem nunmehr bereits in der Staatssammlung Vaterländischer Altertümer, dem heutigen Landesmuseum Württemberg, befindlichen Kunstkammerbestand entnommen und nach Bebenhausen gebracht.⁷ Wie viele andere Exponate wurden sie damit aus dem Zusammenhang der Kunstkammer gelöst und dienten im Zeitalter des Historismus der Ausschmückung einer württembergischen Residenz. [KKH]

Quellen:

HStAS G 2-8 LX Bü 8 (1665):

Zween große Schnecken von Perlmutter in Gold gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 4v (1669–1671):

1 zwei hohe Trinkgeschirr [von den] Schnecken Colletin worunter [zwei Bilder auf Delphinen] sitzend, auf dem Dekel aber ein weibsbild in der rechten einen Spiegel in der linken ein schlangen an die bloße Brust haltend.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 58r (1791/92):

Nr. 18 2 große kostbare hohe Geschirr oder Pocale, jeder ungefer 2. Schuh hoch. Das Continens von einem jeglichen ist ein Meer-schnecke celestin genannt, welchen uno orificio eingefaßt ist, mit einem über drei Finger breitem Kunstreich und gearbeiteten Ring oder Band von vergoldetem Silber-und auf einem Silber vergoldeten MeerGott, der

*auf einem Fisch [Fisch korrigiert vorhergehen-
des Wort gestrichen] sitzt, ruht darauf gehört
ein Dekel, so ein Weibsbild vorstellt, welches
in der einen Hand einen Spiegel vor sich
streckt, der aber nicht mehr zugegen, in
der anderen Hand eine um ihren Arm sich
wickelnde Schlange hält, Jede Figur ist von
vorne und hinten mit einer Granate, auf der
Brust mit zwei Perlen auf dem Rücken mit
1. Perlen und auf dem Haarschmuck mit
1. Perlen verziert.*

*Der Griff an einem jeglichen der beeden
Geschirre ist ein auf einem großen Delphin
sitzender Mann blasend auf einer Schalmei-
en [?] oder Muscheln, wie sie denen Tritoni-
bus zugeeignet werden, mit der einen Hand
die Schalmeien zu haltend, mit der anderen
die Extremität von der voluta. Der Fuß oder
das Postament worauf der Delphin mit dem
Träger ruhet, ist der letzte Zierrath sich endigt,
mit künstlich getriebener Arbeit von Laub-
werk, Früchten, Engelsköpfen und vielen an-
deren dergleichen Zierrath.*

*Zu unterst sind an den einem Deckel 5, am
anderen 6, Edelsteine von ziemlicher Größe
eingesetzt und am äußersten Rand dieses.
Deckel 7 Perlen, und ist den ganze Deckel
8 Zoll hoch, alles von massivem und stark
vergoldetem Silber. Der Griff an einem jegli-
chen der beiden Geschirr ist ein auf einem
großen Delphin sitzender Mann, blasend auf
einer Schalmeie oder Muscheln wie sie deren
Tritonibus zugeeignet werden, mit der einen
Hand die Schalmeie haltend, mit der andern
die Extremität von der voluta. Der Fuß oder*

*das Postament, worauf der Delphin mit dem
Träger ruhet, ist 3 Zoll hoch, unten cirkel
rund im Diametro von 6 Zollen.*

*Auswendig an dem eingezogenen Umkreis
mit 6 unvergoldeten Trägerlen zum Zierrath
beschlossen, unter welcher der letzte Zierrath
sich endigt mit künstlich getriebener Arbeit
von Laubwerk, Früchten, Engelsköpfen und
vielen andern dergleichen Zierrath. Der Be-
cher ohne Deckel ist allein von unten bis zum
Orificio 15 Zoll hoch, und gehen von dem
Kopf des Mannes drei starke Band zur Hälfte
als wie Perlen ausgearbeitet, wovon das
obere Theil eine Menschengestalt ist.*

N a

*Diese beiden Stücke sind von einerley Größe
und einander durchaus gleich.*

Literatur:

- Lessing 1907, S. 123;
Stuttgart 1932, S. 31;
Böhm 1939, S. 34, Nr. 26 u. 27, Abb. Taf. VI;
Landenberger 1973, S. 37;
Fleischhauer 1976, S. 6, Anm. 34, S. 63,
Anm. 152;
Hernmarck 1978, S. 106, Abb. 159;
AK Nürnberg 1985, S. 251, Kat. Nr. 67;
Irmscher 1991, S. 2642f.;
Szilágyi 1999, S. 99f.;
AK Nürnberg 2007, S. 305, Kat. Nr. 640.21;
Küster-Heise, 2016, S. 24–26;
AK Stuttgart 2016, S. 78;
Paysan 2017, S. 12–17.

¹ Die Beschreibung konzentriert sich auf KK hellblau 17. Im Zusammenhang mit der Neupräsentation der Kunstkammerbestände in der Schausammlung „Wahre Schätze“, die seit Mai 2016 zugänglich ist, wurden die Pokale zwischen 2014 und 2016 vollständig gereinigt und restauriert. Zur dabei verwendeten elektrochemischen Methode vgl. Paysan 2017, S. 12–17.

² Günter Irmscher schlug erstmals eine Zusammenarbeit zwischen Pezolt und Christoph Jamnitzer vor, eine These, der Tebbe / Timann / Eser folgten. Vgl. Irmscher 1991, S. 2642; AK Nürnberg 2007, S. 303. Szilágyi diskutierte eine Ähnlichkeit in der Gestaltung des Gesichts der männlichen Figur mit Vorlagen von Wenzel Jamnitzer nach Modellen von Gregor van der Schardt (1530/31–1591). Szilágyi 1999, S. 109f.

³ Das Kunstgewerbemuseum in Budapest besitzt einen Pokal, der bis auf wenige Variationen im Ornament weitgehend identisch ist mit den beiden Stuttgarter Pokalen – ein Umstand, der auf eine fast serielle Herstellung der Kleinplastik hindeutet. Turboschneckenpokal, Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv. Nr. 60.15. Ein ähnlicher Deckel mit weiblicher Figur wurde 2001 bei Sotheby's New York versteigert, allerdings zeigte dieser in der Technik deutliche Unterschiede zu den drei Museumsstücken, deren Ornamente z. B. auf der Brust und dem Bauch der Prudentia durchbrochen gearbeitet, separat gegossen und dann auf dem Deckel befestigt sind. Vgl. Schreiben vom 7.9.2011 von Dr. Hilmar Schickler an das LMW, Antwortschreiben Dr. Sabine Hesse vom 19.9.2011 an Kevin Tierney, New York.

⁴ Henkel / Schöne 1996, Sp. 1554/ Sp. 1795.

⁵ Henkel / Schöne 1996, Sp. 1795.

⁶ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 58r.

⁷ Im Hauptbuch „hellblau“, LMW, findet sich zu den Nummern Nr. 9 und 17 folgender Eintrag: *Abgegeben an des Königs Majestät nach Bebenhausen laut Erlaß des K. Cult-ministerium an die Direction der wiss. Samml. v. u. gegen, unter der 20. Juni ausgestellte Quittung des Generallieutenants Frh. v. Spitzenberg.*



128 Nautiluspokal

Bartel Jamnitzer (1548–1596)

Nürnberg, 1576/91 (nach BZ)

Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert, Perlboot, geschnitten. H. 22,0 cm, B. 15,3 cm, T. 8,4 cm

Marken: IN und MZ (0399): Fünfblattrosette

(Bartel Jamnitzer); BZ (08): N (Nürnberg)

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 10 (alte Inv. Nr. E 1194)

Unten an der rechten Seite des Gehäuse ist ein daumengroßes Stück ausgebrochen, links befindet sich ein Loch. Neben den Spangen sind einzelne Splitterungen vorhanden.

Der Nautiluspokal besteht aus einem ovalen Fuß mit getriebenen Putten und Delfinen, der Schaft ist in Gestalt eines Fischweibchens gearbeitet. Die Kupa besteht aus einem Nautilusgehäuse mit Flachreliefdarstellungen¹ von pfauenartigen Vögeln mit ausgebreiteten Flügeln und langen Federbuschschwänzen zwischen Blättern und Blüten. Das Nautilusgehäuse wird von einer Rippe und zwei Spangen mit weiblichen Halbfiguren gehalten.

Die erhabene Reliefdarstellungsform hat als Oberfläche die mattweiße, von ihrer intermembranen Farbpigmenteinlagerung befreite, mittlere Muschelkalkschicht, die über der glänzenden Perlmutter-schicht stehen geblieben ist. Darstellungen ähnlicher Flachreliefs, die als Vorlage dieser bei Philipp Hainhofer (1578–1647) als *Perlmutter-schnecken, mit Indianischen figuren*² beschriebenen Dekore dienten, finden sich bereits in zeitgenössischen Publikationen wie „De reliquis Animalibus“ des Ulyssis Aldrovandi (1522–1605) von 1606 und später, eventuell nach den Pokalen des 17. Jahrhun-

derts wiedergegeben, in Michael Bernhard Valentinis (1657–1729) „Museum Museorum“ von 1714.³ Als asiatisch anmutend wird das Dekor auch im Inventar von 1669 mit *chinesischer perlmuttertschneck*⁴ bezeichnet.

Mette hat diesen Typus der Nautiluspokale ausführlich beschrieben und zeigt auf, dass hierbei nicht von originären Werken der Ming-Dynastie ausgegangen werden kann.⁵ Vielmehr weist er auf Zedlers Universal-Lexikon hin, in dem 1739 die Fertigung beschrieben wird: „sie werden auswendig oft schön und künstlich ausgeschnitten, wenn denen Ost=Indien=Fahrern die Zeit auf ihrer Rückreise lang wird“.⁶

Schnecken- und Muschelpokale aus fürstlichen Sammlungen sind recht zahlreich erhalten, was durchaus auch als ein Zeichen ihrer Beliebtheit gedeutet werden kann. Die Herausforderung für den Goldschmied lag vor allem darin, die schillernde Schönheit der Naturform durch eine kostbare Fassung noch zu steigern. Am meisten begehrt waren die Perlmutterpokale vor 1600, mithin vor der Konsolidierung des Ostindienhandels am Anfang des 17. Jahrhunderts, der vermehrt Nautilusgehäuse und Turboschnecken nach Europa brachte.

In Stuttgart haben sich insgesamt 46 Perlmutterarbeiten aus der ehemaligen Kunstkammer erhalten.

Die meisten Stuttgarter Stücke lassen sich anhand der Marken nach Nürnberg lokalisieren. Dort stammten die meisten Gefäße mit exotischen Muscheln und Schnecken aus dem Jamnitzer-Umkreis. Thematisch passend zu den Perlmuttertschalen, die überwiegend das Behältnis der Geschirre bildeten, wurden häufig die Schaftfiguren als

mythologische Meerwesen ausgebildet. So reiten Triton und sein Gefolge aus Meer-nymphen und Meermännern, die das Tritons-horn blasen, auf Delfinen und anderen Meereswesen. Auffallende Ähnlichkeit in den Schaftfiguren mit dem oben beschriebenen *meerfräulein* zeigen zwei Schalen mit Spondiluschnecken.⁷ Es liegt daher nahe, dass diese Künstler nach gleichen Vorlagen gearbeitet haben.

Im Sammlungsbereich der Kunstkammer haben sich drei Nautiluspokale erhalten. Der ursprüngliche Bestand lässt sich auch aufgrund der oft fälschlichen Benutzung des Terminus Nautiluspokal für andere Conchilienpokale, die aber aus anderen Schnecken- und Muschelgehäusen bestanden, schwer rekonstruieren.⁸ In den Inventaren wird auch häufig summarisch von Perlmuttergeschirren gesprochen. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 3v [5] (1669–1671, 1684):

39.

Ein schön abgezogener chinesischer perlmuttertschneck, in verguldt Silber gefaßt, mit allerhand Figuren ohne Dekel, dessen Fuß ein meerfräulein.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 86v (1791/92):
Nro.130

1. großer schön gravierte Perlenschnecke, welche aber sehr schadhafft auf einem Fuß von vergoltem Silber das ein Meerfräulein praesentirt.

Literatur:

Böttiger 1910, Bd. 2, S. 20, Fig. 53;
Rosenberg 1920, Taf. 53;

Pazaurek 1937, S. 43;

Fleischhauer 1976, S. 62, Anm. 147;

Mette 1995, S. 83f., S. 235, Kat. Nr. 204, Abb. 72;

AK Nürnberg 2007 Bd. 1, S. 193, Nr. 4.

¹ Ein Nautilusgehäuse mit Reliefschnitt mit sehr ähnlichem Dekor befindet sich auf dem sogenannten „Berg“ des Kunstkammerschranks Gustav Adolfs von Schweden (reg. 1611–1632) von Philipp Hainhofer, vgl. Böttiger 1910, Bd. II, S. 20, Fig. 53. Vergleiche zum Dekor des Nautilus finden sich außerdem an Pokalen in Florenz und Dresden (Mette 1999, S. 235, Kat. Nr. 86, 87, 20) und im Staatlichen Museum Schwerin, Inv. Nr. KH 884.

² Zitiert nach Mette 1995, S. 82.

³ Mette 1995, S. 82, Abb. 70, 71.

⁴ HStAS A 20 a Bü 7, S. 3v, unter Nr. 39.

⁵ Mette 1995, S. 81–86.

⁶ Zedler 1731, Bd. 21, Sp. 1106, unter „Meer=Schneckenhäuser [...] 12) Perlmuttertschnecken [...] Nautilus Major“.

⁷ Inv. Nr. KK hellblau 32 und 81, Nürnberger Meister (MZ 1032) BG (Bernhard Goldschmidt, Meister 1569, gest. 1606 oder Bartl Gressel, Meister 1565, gest. 1591)? Vgl. AK Nürnberg 2007, Bd. 1, T.1, S. 476; Bd. 1, T. 2, S. 888, Abb. 468. Beispiele für ähnliche Schaftfiguren befinden sich in den Sammlungen Skoklosters Slott, Bålsta/Schweden, von Heinrich Jonas (nachgewiesen 1579–1605), Inv. Nr. 64, im Grünen Gewölbe, Dresden, von Friedrich Hillebrandt (1555–1608), Inv. Nr. III.167 oder im Hessischen Landesmuseum, Kassel, Inv. Nr. B II.72 ebenfalls von Bartel Jamnitzer.

⁸ Inv. Nr. KK hellblau 40 von Matthäus Ströbel (1608–1691), Nürnberg, Inv. Nr. KK hellblau 21 (ohne Marken in Objektakten des 20. Jahrhunderts. Vermutungen: Niederlande oder ebenfalls Bartel Jamnitzer).

129 Vier Salzgefäße

Wohl Nürnberg

Silber, vergoldet, gegossen, getrieben, ziseliert, Perlmutter, Schmucksteine. H. 12,0/12,5 cm, D. 9,8 cm

Marken: N (Nürnberg?)¹

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 34, KK hellblau 38, KK hellblau 79, KK hellblau 80

KK hellblau 34:

Putto an den Füßen gelötet. Kupa wackelt und ist stark verbogen. Zehn Appliken fehlen. Im oberen Rand kleiner Riss. Im Perlmutterbelag eine sich über zwei Schuppen erstreckende Flickstelle.

KK hellblau 38:

Putto an den Füßen grob gelötet. Drei Appliken an der Kupa fehlen.

KK hellblau 79:

Putto an den Füßen gelötet. Kupa wackelt und ist stark verbogen. Zehn Appliken fehlen. Im oberen Rand kleiner Riss. Im Perlmutterbelag eine sich über zwei Schuppen erstreckende Flickstelle.

KK hellblau 80:

Putto an den Füßen gelötet. Kupa wackelt und ist stark verbogen. Zehn Appliken fehlen. Im oberen Rand kleiner Riss. Im Perlmutterbelag eine sich über zwei Schuppen erstreckende Flickstelle.²

Diese vier Salzgefäße sind weitere Beispiele für Nürnberger Goldschmiedearbeiten mit Perlmutter. Ihre Schaftfiguren ähneln stilistisch im Körperbau dem Putto des Nautiluspokals KK hellblau 40 (Abb. auf S. 37), die Armhaltung unterscheidet sich jedoch, da

bei den hier vorgestellten Salzgefäßen die Putti die Schale auf ihren erhobenen Händen tragen.

Alle vier Salzgefäße bestehen aus einer halbkugeligen Schale mit Perlmutter-schuppen, die auf einem Fuß steht, der durch eine Puttofigur gebildet wird. Den unteren Teil der Salzgefäße bildet jeweils ein ovaler gewölbter Fuß mit reliefierten, kalt bemalten Fruchtbündeln und vier senkrecht gestellten Voluten, die gegen einen auf dem Fuß aufsitzenden profilierten Knopf gelehnt sind. Darauf steht ein nackter Putto, der mit beiden erhobenen Armen die auf dem Kopf aufsitzende halbkugelige Kupa trägt. Außen ist die Kupa mit Perlmutter-schuppen belegt, die wiederum mit kleinen emaillierten Appliken und bunten Schmucksteinen verziert sind. Das Innere der Kupa besteht aus vergoldetem Silber mit getriebenen Buckeln. Oben öffnet sich die Schale mit einem breiten, vergoldeten Silberrand, der unten mit einem geätzten Bandornament mit symmetrischen Blattornamenten und oben mit einem gravierten, ursprünglich kalt bemalten Kranz sowie mit Zweigen, Schilden, Vögeln und Fruchtgebinden verziert ist.

Eine ähnliche Technik der Dekoration aus Perlmutterblättchen in Kombination mit steinbesetzten Ziernieten findet sich bei einem Ensemble aus Doppel- und Deckelpokalen von dem in Nürnberg tätigen Friedrich Hillebrandt (um 1555–1609) in der Wiener Kunstkammer.³ [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 3v [5] (1669–1671, 1684):

45. Vier Saltzfäßlein von Perlmutter in ver-

güldt Silber gefaßt auf der Perlmutter kleine Stücke von gold auf welchen gar kleinen Rubinlein und Smaragden geben zusammen zwei.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 12r–13v (1791/92): *Zwei Saltzfäßlein von vergoldetem Silber, so von nackten Kindern getragen werden, und aussen mit Blättlern von Perlenmutter und kleinen Edelsteinen gezieret sind.*

An beiden fehlen einige Edelsteine womit diese beiden Stücke ganz gleich sind.

Nota.

An beiden fehlen einige Edelsteine, womit diese beiden Stücke ganz gleich sind.

Nr. 61 Noch zwei solche Saltzfäßlein, wie die vorhergehende 5: nr. 65 nur das diese etwas hoher sind.

Na.

Und an diesen beeden fehlen einige Edelsteine (Pr.)

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 63, Anm. 149.

¹ Im Inventar des 20. Jahrhunderts wird das Ensemble Peter Schutzing (Meister 1609–1624) R3, 4069 zugeschrieben. Laut AK Nürnberg 2007, Bd. 1, T. 1, S. 394 = Peter Sitzinger (1593–1634) Nr. 847, s. a. Peter Sigmundt (1608–1624) S. 843.

² Ausführlicher Zustandsbericht und Kartierung in der Restaurierungsdokumentation von Anna Straeter, unveröffentlichte Fachsemesterarbeit des Studienganges Konservierung und Restaurierung von archäologischen, ethnologischen und kunsthandwerklichen Objekten der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, Juli 2015.

³ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. KK 1058, KK 1065, KK 1071–1078, KK 1086, KK 1090, KK 1131, KK 1136.



130 Schneckenpokal mit Drachenfuß

Mitte 17. Jh.

Obere Schneck: Turboschnecke „Turbo marmoretus (Linnaeus, 1758)“; untere Schneck: Fingerschnecke „Lambis chiragra (Linnaeus, 1758)“, ¹ Silber, vergoldet. H. 26,0 cm, B. 19,0 cm, T. 14,0 cm

Marken/Punzen: Unbekannte Marken siehe

R4 Nr. 9482, 9483, ² verschlagen: zwei Türme auf Brücke (?), ligiertes CR ³

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 13

Auf einem Drachen, dessen Körper durch eine Fingerschnecke geformt ist und den Fuß des Pokals ausmacht, erhebt sich ein vergoldeter Meeressatyr mit doppeltem Fischschwanz. Er balanciert mit seiner Rechten eine Turboschnecke auf seinen Schultern, welche die Kupa des Pokals bildet. Die montierte Turboschnecke wird durch eine Spange in Form einer Schlange mit Akanthuslaubwerk umfasst, die mit dem Satyrfuß verbunden ist. Meisterlich wurde die den Drachenkörper bildende Schneck mit einem Drachenkopf versehen, dessen Maul zum Feuerspeien aufgerissen ist. Fast meint man, den Feuerschwall wahrnehmen zu können. Der Meeresatyr könnte diese Aktion ausgelöst haben, zieht er doch auf dem Drachen reitend den Schwanz des Ungeheuers in die Höhe. Die ansprechende Verbindung zwischen Fabelwesen und mythologischen Figuren war einerseits ein beliebtes Sujet in Kunstkammern generell, konnte aber auch die Konversati-

on bei Tisch beflügeln und zu Phantasien anregen.

In den Inventaren des 20. Jahrhunderts wird eine niederländische Herkunft vermutet. Die unbekannten Marken konnten jedoch keinen vergleichbaren niederländischen Marken zugeordnet werden. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 3 (1669–1671, 1684): *Eine Muschel oben von Perlmutter, unten eine Purpurschnecke in vergoldet Silber schwer eingefast.*

HStAS A 20 a Bü 26/1, fol. 24 (zwischen 1705 und 1723):

Ein überaus schöner Trickgeschirr von einer großen Perlmuttertschnecke, hoch 11 Zoll amorphico, wo es am weidesten, 4 Zoll. Welche (?) getragen und ruhet auf einen verguldeten Silbernen Mehrgott oder Pan, mit langen Ohren, dieser ruhet mit dem gantzen tragenden (?)werk (?) auf einen schnecken, genaat Murex Perstadactyles anderen Form ein Drachenkopfmit auf gesperten Rachensich hervorthut, auf dessen 4 fusen der Klauen das ganze Gestell ruht und die obere (?) Volutam der Schnecken geht ein unlegewundener Schlang, welcher sich mit Kopf und aufgesperstem Maul zu oberst über der orificium in der Luft stehend aufrichtet und wieget dieses ausehnliche Kunststück in allem [...]

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 84 r–85 v (1792): *Ein großer Pocal von einer Perlen Schneck,*

das Stativ hieran ist eine Purpur Schneck, in die Form eines Drachens mit Silber und vergoldetem Laubwerk gefasst, auf welchem ein Satyr sitzt, deßen Kopf und Füße ebenfalls von vergoldetem Silber sind, und der die obere Länge d. Muschel oder vielmehr Schneck trägt

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 62, Anm. 145, Abb. 28.

¹ Schriftliche Mitteilung von Dipl. Geol. Hans-Jörg Niederhöfer (Staatliches Museum für Naturkunde Stuttgart) vom 9.2.2011 an Dr. Axel Burkarth (Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg). Die Turboschnecke lebt im Indopazifik, die Fingerschnecke kommt im Indischen Ozean bis nach Polynesien vor.

² Bei Rosenberg (1922, 3. Aufl.) Bd. 4 unter unbekannten Marken, beide auf einem Schwitzbecher des 16. Jahrhunderts in der kirchlichen Schatzkammer Moskau.

³ Der bei Frederiks verzeichnete Christoffel Radys kommt aus zwei Gründen nicht infrage: erstens stimmen seine Lebensdaten, nachgewiesen 1725–1782, stilistisch nicht mit dem Objekt überein und zweitens erscheint kein Rettich zwischen C und R, vgl. Frederiks 1958, Bd. 2, S. 169, Nr. 506. Weiter scheiden aus: Christiaan Ryckert (nachgewiesen zw. 1737–1750), da er zeitlich nicht infrage kommt und über dem MZ CR eine Krone führt (Frederiks 1958, Bd. 3, S. 9, Nr. 2), der Monogrammist CR, der in den Archiven von Zierikzee auftaucht, da das BZ nicht übereinstimmt (Frederiks 1958, Bd. 3, S. 14, Nr. 41), unbekannter Meister auf zwei Plaketten mit MZ:CR und BZ: Schild mit einer Schriftrolle (Frederiks 1958, Bd. 1, S. 510, Nr. 367).





131 Christophorus- bzw. Globuspokal¹

Hans Jakob I. Bair (um 1574–1628), Alexander Mair (1559–1617)

Augsburg, 1604

Silber, vergoldet. H. 45,0 cm, B. 16,8 cm, T. 16,7 cm

Am oberen Ende der Kugel unter einer Wappenkartusche: *MDCIV/ HOSPITALTATI ET HILARITATI*

Gravur des Globus nach der Weltkarte des Abraham Ortelius (1527–1598) aus seinem „Theatrum Orbis Terrarum“ von 1570²

Untere Kugelhälfte über der rechten Hand des Christophorus die griechische Inschrift:

Δοιά μὲν ἐκ σφαίρης Τετμήμεθα: ἡς
Τὸ μὲν ἡμῶν Τοῦς νοτίους, Τὸ δ’
ἔχει ἔθνεα τὰ ὑ βόρρη. Ἀλλὰ σὺ
μηκέτ’ ἐς ἄρχων ἐωίβλεω ε’
δοιά δ’ ἐν ἀμφοῖν Μῆτρα πίων
βλέψεις πάντα ἡς ἀνθίποδος

BZ 23 [?]³ Augsburg (1600–1605), MZ. 1168, HP [am Rand des Sockels]; Stechersignatur: *Alexander Mair Aug. fe.* [im Spruchband der leeren Wappenkartusche am oberen Ende der Kugel] LMW, Inv. Nr. KK hellblau 154

Oben im Globus sind Risse erkennbar. Daher wurde wohl schon relativ zeitgenössisch ein kleines, graviertes Kugelsegment auf der oberen Hemisphäre angebracht, das den Nordpol und die obere Hälfte der leeren Wappenkartusche⁴ zeigt.⁵ Auf der ersten Wappenkartusche ist noch die obere Hälfte einer gravierten umgürteten Lilie zu sehen. Es handelt sich um eine montierte Arbeit, die aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist. Das Trinkgeschirr besteht aus der Figur des heiligen Christophorus, der die Erdkugel auf seinen Schultern trägt und mit beiden Händen einen Baumstamm umfasst. Auf der Erdkugel sitzt das Christuskind, die

Rechte zum Segensgestus erhoben, und fungiert gleichzeitig als Knauf der oberen Trinkschale. Christophorus in der Gestalt eines bärtigen, muskulösen Mannes steht auf einem runden vergoldeten Sockel mit getriebenen Beschlagwerkstreifen. Nur ein vergoldetes Tuch bedeckt seine rechte Schulter und windet sich um seine Lenden. In der ersten Erwähnung in den Kunstkammerinventaren wird irrtümlich die Figur als Atlas interpretiert: *einem Mansbild vermutlich dem Atlanten*⁶. Diese Interpretation hält sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.⁷ Der Pokal wurde zuletzt von Sabine Hesse 2010 besprochen.⁸ Sie weist darauf hin, dass der Pokal ein perfektes Kunstkammerstück ist, da er alle Eigenschaften in sich vereint, die ein Sammler des 17. Jahrhunderts suchte: Er besteht aus Edelmetall, welches in Notzeiten eingeschmolzen werden kann. Aus Augsburg, einem berühmten Zentrum der Goldschmiedekunst stammend, garantiert es mit seinem Schöpfer Hans Jakob Bair, der zahlreiche prominente Auftraggeber zu seinen Kunden zählen konnte, hervorragende Handwerkskunst. Gleichzeitig verknüpft die auffallende Gestalt des Pokals und seiner Figuren antike und christliche Themen. Die Figur des Christophorus wird von dem sonst auf seinen Schultern sitzenden Knaben durch die Erdkugel getrennt⁹ und verweist damit auf den Titanensohn Atlas, der das Himmelsgewölbe zu tragen hat. Der heilige Christophorus – ursprünglich der Riese Reprobis, der gemäß der Legenda aurea bekanntlich nur dem Mächtigsten auf Erden dienen wollte – trägt das Christuskind durch einen gefährlichen Fluss und beklagt danach, dass es so schwer wie die ganze Welt sei. Darauf entgegnet ihm der Knabe, „du hast

nicht allein alle Welt auf deinen Schultern getragen, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat“¹⁰ und gab sich dadurch als Christus zu erkennen. Für den protestantischen Stuttgarter Hof bot sich das Sinnbild des heiligen Christophorus an, wie auch ein Holzschnitt auf den Tod Herzog Christophs (reg. 1550–1568) verdeutlicht, auf dem der Heilige beim Durchqueren eines württembergischen Flusses die Gesichtszüge des Herzogs hat.¹¹ In einer Predigt für den Herzog, der in Württemberg die Reformation gefestigt hatte, hob der Kanzler der Tübinger Universität Jacob Heerbrand (1521–1600) hervor, dass der Herzog den „Namen Christoff mit ehren gehabt und mit der that bewisen und erzeiget hat. Dann Christofferus heißt einer, der Christum tregt [...]“.¹² Der Text des Holzschnittes von Franciscus Raphael (1533–1604) unterstreicht die Verdienste des Herzogs bei der Aufnahme von Glaubensflüchtlingen in Württemberg: „Recht wol mein Land hieß Wirttemberg/ Ich ubt eines frommen Wirthes werck/ Wer reiner Lehr halb war verhasst/ Der kam zu mir und war mein Gast.“¹³ Gleichzeitig präsentiert die präzise Gravur des Globus den aktuellen Kenntnisstand der damals bekannten Welt. Ergänzt wird diese Ikonografie mit einem lateinischen Trinkspruch, der die Gastlichkeit und Heiterkeit postuliert, und der griechischen Inschrift: „In zwei Hälften sind wir aus der Kugel geschnitten, die eine von uns enthält die Bewohner des Südens, die andere die Völker im Norden. Aber blicke du niemals von oben auf den Norden. Wenn du in beiden [Hälften] in zweifachem Maße trinkst, wirst du alles sehen, auch die Antipoden.“¹⁴ Der gebildete Gast konnte in ihm also den

auf den ersten Blick verborgenen Verwendungszweck erkennen.

Obwohl der Pokal aus der Zeit Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608) stammt, lässt er sich erst Anfang des 18. Jahrhunderts in den Kunstkammerinventaren identifizieren und könnte mit der Kunstkammer des Bernhard I. Schaffalitzki von Muckendell (1591–1641), die 1674 durch seinen Sohn Bernhard II. (1654–1710) Eingang¹⁵ in die Sammlung fand, in die württembergische Kunstkammer gekommen sein. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 28, S. 58 (1705–1723):¹⁶
Ein runder Silber=und inwendig vergulter Globus, auf welchem außen ein Globus terrestris gestochen nebst dem Äquatore und Eicliptica [sic] .pp ist hoch in allem nebst dem Fuß auch oben dem Bildlein 1. Schu 6 Zoll. der Diameter von der Kugel hält 7. Zoll wird von einem Mansbild vermutlich dem Atlanten vorstellend auf dessen Schulter rechts getragen, mit deren beiden Armen sich an einem trunco aufstrizzend, welcher nebst dem um den Leib gebunden Gewand und dem Fuß des geschirs verguldet, der Fuß Diameter begreift 5 ½ Zoll.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 84v (1791/92):
Ein großer silberner Pocal als ein Globus terrestris formirt und graviert. Der Fuß präsentierte den Atlas, der den Globum oder die Welt trägt u. ist auch von vergoldetem Silber, der Becher oben mit einem Kindlein von Silber und in der Mitte sich öffnend.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 98;

Seling 1980 Bd. III, S. 131, Nr. 38;

Hesse 2010, S. 140f.;

Papagiannakopoulos 2011.¹⁷

¹ Vergleichsstücke: Globenpaar: Erdglobus mit Herkulesfigur, Himmelsglobus mit hl. Christophorus, Rollmechanik im Sockel von Elias Lenker (gest. 1671), Augsburg um 1626-1629, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. IV 294 u. IV 290. Beim Dresdner Christophoruspokal wurde der Globus getauscht, ursprünglich trug er ebenfalls den Erdglobus, vgl. Glanville 2004, S. 24. Im Kunsthandel taucht 2001 ebenfalls ein Erdglobuskugel von Lenhart Krug, dat. 1589 auf: Sotheby's 2001, Lot 110. Globuspokale von Christoph Jamnitzer (1563–1618) und Jeremias Ritter (1582–1646), Nürnberg 1617 u. 1631, Stockholm Kungl. Husgerådskammaren, Inv. Nr. HGKSS 11 und HGKSS 10.

² Ortelius 1570 und Ortelius 1571: Welche Edition genau als Vorlage diente, konnte anhand des zugänglichen Kartenmaterials nicht festgestellt werden, die Kontinentalgrenzen stimmen überein. Auch die Frage der Übertragung ist nicht geklärt und inwieweit Mair Segmentkarten zur Verfügung hatte, wie es bei den Dresdner Globenpokalen wohl der Fall war. Vgl. Dolz 1995, S. 115.

³ Das bei Seling angegebene BZ 38 befindet sich m.E. nicht auf dem Pokal, sondern das mit dem MZ und der gravierten Datierung des Pokals zeitlich zusammenpassende BZ 23. Vgl. Seling 1980, Bd. III, S. 131, Nr. 1168 (Bair).

⁴ Inwieweit bei der Reparatur ein Besitzerwechsel stattgefunden hat und deshalb die Wappenkartusche für zukünftige Besitzer leer geblieben ist, ist eine offene Frage.

⁵ Seit der Neupräsentation der Kunstkammer ab Mai 2016 wurde die ergänzte Platte entfernt und im Inneren verwahrt, gezeigt wird der Originalzustand.

⁶ HStAS A 20 a Bü 28, S. 58.

⁷ Zu den Trägerfiguren Atlas, Herkules und Christophorus bei Globenpokalen s.a. Weinhold 2011, S. 129f. Dort wird ebenfalls vermerkt, dass es auch in den Dresdner Inventaren zu einer Verwechslung mit

Atlas als Trägerfigur kam (S. 126, 137), was mit der zeitgenössischen Beliebtheit des Motivs erklärt wird, während das Motiv des Christophorus nach bildlichen Darstellungen eher selten war.

⁸ Hesse 2010, S. 140f.

⁹ Zur Figur des Christophorus führt Weinhold aus, dass Darstellungen wie ein anonymes Gemälde „Hl. Christophorus“ von 1562 im Baseler Kunstmuseum, Inv. Br. 1652, oder der Kupferstich „Hl. Christophorus“ von Jan de Cock (1480–1527), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. A 31255, als Vorlage infrage kommen, s. Weinhold 2011, S. 137f.

¹⁰ Legenda aurea 1969, S. 500.

¹¹ Matthias Ohm danke ich für diesen Hinweis.

¹² Zitiert nach AK Stuttgart 2015, S. 176.

¹³ AK Stuttgart 2015, S. 176f., S. 184, Nr. XI.6.

¹⁴ Übersetzung Sabine Hesse 2010, 141.

¹⁵ Vgl. Findbuch HStAS A 20 a, S. 358 unter Abschn. 431.1.a. Die bei Fleischhauer 1976, S. 75 angegebenen Lebensdaten für Bernhard II. (1654-1710) können entweder nicht korrekt sein oder es handelt sich nicht um den Sohn Bernhards I., da dieser bereits 1641 verstorben war.

¹⁶ „von fürstl. Müntz-Deputation in wärender Flucht Ao. 1734“, d.h. anlässlich der Evakuierung des Hofes im Polnischen Erbfolgekrieg der Kunstkammer zur Verwahrung übergeben. HStAS Findbuch A 20 a, S. 139.

¹⁷ Die Arbeit stand bis zur Drucklegung der Katalognummer nicht zur Verfügung und wurde von der Autorin nach Rückfrage auch nicht zur Verfügung gestellt, mündliche Mitteilung vom 29.1.2017.

132 Multifunktionsbesteck, St. Georgs-Löffel

Friedrich Hillebrandt (1555–1608)

Nürnberg, um 1590

Silber, Perlen, vergoldet. H. 3,4 cm, B. 18,8 cm,
T. 4,8 cm

MZ 0357¹, R3 4017dd: FH

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 49

Der St. Georgs-Löffel besteht aus einem reich verzierten Stil, auf den sowohl der Löffel mit breiter Laffe, als auch die zweizinkige Gabel aufgesteckt werden können. Beide Teile sind einzeln abnehmbar. Im Inneren befinden sich herausnehmbar eine Schreibfeder mit ausklappbarem Zahnstocher und ein Ohrlöffel. Der achtkantige, reich ornamentierte Stiel mit Perlen zeigt den Drachenkampf des heiligen Georg. Die zu rettende Prinzessin kniet betend auf dem kugeligen, durchbrochenen Knauf, der den Abschluss bildet. Die Seiten zeigen Scheiben mit geflügelten Erosen.

Multifunktionsbestecke wie dieses sind Beispiele manieristischer Goldschmiedekunst und weniger für den Gebrauch geeignet als vielmehr virtuose Kunstkammerstücke. Besonders interessant ist die Ikonografie des reich verzierten Löffels. Die Unterseite zieren geflügelte Engelsköpfe und Fruchtembleme. Die Oberseite zeigt den heiligen Georg, der mit ausgestreckter Lanze den Kopf des Drachen durchbohrt. Gezeigt ist die Darstellung der zu opfernden Königstochter am Knauf platziert. Aus Gründen der Geschlossenheit der Komposition entfällt dieses Element bei den beliebten Darstellungen des heiligen Georg häufig, vor allem in vergleichbaren Darstellungen

bei Schmuckanhängern (vgl. Kat. Nr. 143). Geschätzt war die Darstellung des heiligen Georg in der höfischen Ritterkultur sowohl im katholischen als auch im protestantischen Bereich – hier angeregt durch den englischen Hosenbandorden (The Most Noble Order of the Garter), dessen Schutzheiliger der drachentötende Ritter Georg war. Einerseits wurde der heilige Georg zum Inbegriff christlicher Rittertugenden und damit zum bevorzugten Heiligen der Ritterschaft, besiegte er doch als „miles Christianus“ den durch den Drachen symbolisierten Glaubensfeind.² Andererseits war an protestantischen Höfen der Sieg des Protestantismus über den Katholizismus von großer Bedeutung.³ So kann die Legende des heiligen Georg auch mit den Intentionen des Glaubenskampfes in Bezug gesetzt werden.

Der Begründer der Kunstkammer, Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608), wurde nach langwierigen Bestrebungen fünf Jahre nach seiner Englandreise endlich am 18. August 1597 in den Hosenbandorden aufgenommen, der zu den höchsten europäischen Ritterorden zählte und dessen Trägerzahl auf 26 beschränkt war.

In die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg gelangte dieser Löffel 1653. Davor befand er sich in der Kunstkammer des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616). Dessen Sohn und Erbe, Ludwig Guth von Sulz (1590–1653), bot die Kunstkammer 1624 dem württembergischen Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) zum Kauf an. Das dafür angelegte Verzeichnis nennt *Ein kunstreicher Löffel von Silber und verguldet an welchem uff der einen Seiten des Stihls*



ein Gabel, uff der anderen ein durchbrochen Bisam Kopff ist, oben daruff der Ritter Sanct Georg, sampt den Drachen und der Jungfrauen, innwendig seien ein Schreibfeder, ein Zahnstocher und ein Ohrlöffel.⁴ Nach dem Tod des kinderlosen Ludwig Guth von Sulz fiel die Sammlung, gemäß der Verfügung seines Vaters, im Jahr 1653 an den württembergischen Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674), der um einen Wiederaufbau der Stuttgarter Kunstkammer nach dem Dreißigjährigen Krieg bemüht war. Die große Zahl von Vergleichsstücken zeigt die Beliebtheit solch extravaganter Kunstkammerstücke. Vergleichsstücke finden sich in der Residenz in München, dem Holburne Museum in Bath (Inv. Nr. S 327),⁵ zwei Exemplare in der Sammlung Timothy Schroder in London⁶ und eines im Grünen Gewölbe in Dresden.⁷ Ein weiteres Exemplar tauchte 1998 im englischen Kunsthandel auf.⁸ [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 53 (1624):
Ein kunstreicher Löffel von Silber und verguldet an welchem uff der einen Seiten des Stihls ein Gabel, uff der anderen ein durchbrochen Bisam Kopff ist, oben daruff der Ritter Sanct Georg, sampt den Drachen und der Jungfrauen, innwendig seien ein Schreibfeder, ein Zahnstocher und ein Ohrlöffel.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 9r (1791/92):
Ein Löffel von vergoldetem Silber dessen

Stiel auch die Gabel macht und [...] oben aufgeschraubt wird, eine Schreibfeder samt Zahnstierer, und Ohrenlöffelchen in sich faßt.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 66;
 Benker 1978, Nr. 55;
 AK Nürnberg 2007, Bd. 1, S. 169, Nr. 220;
 AK London 2007, S. 184, Anm. 6.

¹ AK Nürnberg 2007, Bd. 1, S. 171, Nr. 22.

² Seelig 1987, S. 60 f.

³ Bereits unter Herzog Christoph (reg. 1550–1568) fanden in Württemberg Holzschnitte Verbreitung, die den protestantischen Vorkämpfer unerschütterlich, umringt von seinen Feinden, den katholischen Würdenträgern in Gestalt von wilden Tieren, zeigt, gemäß seinem Wahlspruch VDMIAE (Verbum Domini Manet in Aeterum= Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit). Der Papst wird hier als feuerspeiender Drache mit Tiara dargestellt, vgl. AK Stuttgart 2015, S. 34 f.

⁴ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 53.

⁵ Korrespondenz Sabine Hesse, LMW Stuttgart, und Matthew Winterbottom, Holburne House, Bath, Herbst 2010.

⁶ AK London 2007, S. 184–187.

⁷ Menzhausen 1970, Taf. 62.

⁸ Christie's South Kensington, Auktion vom 15.4.1998, Lot 162.

133 Multifunktionsbesteck, Löffel mit „Gaukler“

Deutschland (?),¹ um 1600

Silber, Schmucksteine, vergoldet. H. 2,3 cm,

B. 18,3 cm, T. 4,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 127

Der Löffel mit seiner silbernen, abnehmbaren Laffe ist kombiniert mit einer vergoldeten zweizinkigen Gabel. Der Stiel ist mit silbernem Gitterwerk umzogen und wird oben von einer beweglichen Menschenfigur gekrönt, welcher der Kopf fehlt. Das Gitterwerk besteht aus viereckigen, durchbrochenen Hülsen, die aus rechteckigen, an den Schmalseiten miteinander verbundenen Rahmen aus vergoldetem Silber gebildet sind. Es kann nach hinten geschoben werden, sodass die bewegliche mehrgliedrige Figur vom Ende des Stiels nach unten gleitet, dabei schwingt der Rock der Figur nach oben.

Die Tatsache, dass im Augsburger Kunstkammerschrank für Gustav Adolf von Schweden (reg. 1611–1632) ein äquivalentes Stück integriert war, unterstützt die Vermutung, dass der Löffel in Deutschland entstanden ist. Ein weiteres Merkmal für ein typisches Kunstkammerobjekt liegt in dem Überraschungsaspekt, der besonders bei Kunstkammerstücken gesucht war und ihren Kunstcharakter unterstrich.² Bei diesem Stück kommt ein humoristischer Aspekt hinzu, der auch eine anzügliche Komponente beinhaltet und der Unterhaltung und dem Zeitvertreib dienlich war. Kunstkammerschränke wie auch Kunstkammern galten als Abbild der Welt im Kleinen, in denen alle Sinne, aber auch Gefühle angesprochen werden sollten.



Der Löffel wird 1741 mit den *Mömpelgardischen Antiquitäten*³ gemäß dem herzoglichen Dekret in die Kunstkammer übergeben.

Vergleichsstücke⁴ finden sich im Kunstschrank von Uppsala.⁵ 1998 und 2008 tauchten zwei weitere Exemplare im Schweizer Kunsthandel auf.⁶ [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31, fol. 7 (1714–1745):
ein Silberner Löffel, deßen Stiehl zum einsetzen mit falschen Steinen besetzt, woran ein vexier- Männlein auf und nieder anfährt; das Männlein ist ohne Kopf.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 10v (1791/92):
Ein silberner Löffel, dessen Stiel zugleich als Gabel zu gebrauchen ist; hat oben am Stiel einen Gaukler, dem aber der Kopf fehlt. Ist zum Teil vergoldet und mit 2. Rubinen, 2 Schmaragden und zwei Saphiren besetzt.

Literatur:

Böttiger 1910, Bd. III, S. 32f., Bd. IV, Taf. 72;
 Fleischhauer 1976, S. 147, Anm. 35.

¹ Fleischhauer (1976, S. 147) geht, ohne Angabe von Gründen, von einer italienischen Herkunft aus. Ein Vergleichsstück aus dem Augsburger Kunstschrank König Gustav Adolfs im Gustavianum, Uppsala, (Inv. Nr. UUK 190), legt eher eine deutsche Herkunft nahe.

² Vgl. Böttiger 1910, Bd. I, S. 31f.

³ HStAS A 20 a Bü 31, fol. 1.

⁴ Ein handschriftlicher Eintrag in den Inventarakt des 20. Jahrhunderts vermerkt als Vergleichsstücke: „1954 bei Kunsthändler G. Salman, Paris IX, 27 Rue Rochfoucoult. Ferner nach Aussage von Salman im Victoria und Albert-Museum London.“

⁵ Vgl. Böttiger 1910, Bd. III, S. 32f., Inv. Nr. 1689, Nr. 23, Bd. IV, Taf. 72.

⁶ Schriftliche Mitteilung von Martin Kiener Antiquitäten, Neumarkt 23, Zürich, vom 25. März 2008.



134 **Löffel mit Löwensigill am Stielende**

16. Jahrhundert

Koralle, Email, Gold. L. 10,4 cm, B. 4,7 cm,
T. 4,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 95

Im November 1669 vereinigte Herzog Eberhard III. (1633–1674) seine persönliche Sammlung „an Pretiosen und anderen Kunstsachen“ mit der Kunstkammer.¹ In der Auflistung der übertragenen Gegenstände findet sich auch *ein Löffel von Sternstein mit einem Stil von Gold geschnitten, worauf Sigillum Solis et Leonis*² [das Zeichen der Sonne und des Löwen].

Als „Sternsteine“ wurden nicht nur Meteoriten, sondern auch versteinerte Korallen bezeichnet.³ Diese zweite Bedeutung trifft auf das Material des vorliegenden Objekts zu, denn der Löffel ist aus Koralle gefertigt. Der kurze, mit einem rot emaillierten Linienmuster geschmückte Stiel ist hohl und endet in einem zweiseitigen, drehbaren Plättchen aus Gold. Es zeigt auf der einen Seite einen nach links schreitenden Löwen und auf der anderen das Sonnenzeichen (einen Punkt in einem Kreis) über dem kabbalistischen Symbol für den Löwen⁴ sowie eine Inschrift. Sie kann wohl als das griechische „he eysoih“ – Wohlfahrt, Heil oder Glück –

gelesen werden.⁵

Die Kombination von Sonne, Löwe und Gold, die sich auf dem Plättchen findet, ist in der Vorstellung von den Planetenmetallen begründet, nach der jedem (Edel-)Metall ein Himmelskörper und ein Tierkreiszeichen zugeordnet sind. Beim Gold sind dies die Sonne und der Löwe.

Die Darstellungen auf dem Metallplättchen wie auch das Material des Löffels sollten helfen, Übel und Krankheiten von seinem Benutzer abzuwehren. Der Koralle wurden bereits in der Antike apotropäische Kräfte zugewiesen, sie sollte gegen Krankheit und Blitzschlag wirken. Die Sonnen- und Löwen-



darstellung, mit denen das Plättchen am Stielende geschmückt ist, finden sich häufig auf „Sigillen“. Diesen Amuletten oder Talismanen,⁶ mit Darstellungen von Löwe und Sonne auf beiden Seiten, wurde eine ganze Reihe von positiven Wirkungen zugeschrieben: Sie sollten den Träger unbesiegbarmachen und ihm zu Ehre verhelfen, ihn befähigen, Begonnenes zum Ende zu führen, eitle Träume zu vertreiben und sogar gegen Erkrankungen wie Fieber und Pest wirken.⁷ Im kurzen Stiel des Löffels, hinter dem drehbaren Goldplättchen, befindet sich ein Hohlraum. Es kann nur spekuliert werden, welche Substanz oder welche Objekte dort aufbewahrt wurden. Fleischhauer sieht den Hohlraum als „Arzneikapsel“ und deutet dieses Objekt daher als „Arzneilöffel“.⁸ Es ist auch vorstellbar, dass sich im Stiel weitere Unheil abwehrende Zeichen auf Papier oder Stoff befunden haben. Oder aber Substanzen wie Ambra oder Safran, denen ebenfalls eine apotropäische Wirkung zugeschrieben wurde.⁹

Es sind weitere Löffel überliefert, die mit magischen Zeichen versehen waren. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg bewahrt einen Arzneilöffel, der aus dem 18. Jahrhundert stammt. Er besteht aus Perlmutter, in seine Laffe wurde ein Hexagramm

eingraviert.¹⁰ In der Steiermark ist ein Löffel überliefert, dessen Stielende mit dem Fica-Symbol, der Neidfeige oder Neidfaust, geschmückt wurde. Wie der Löffel aus der Stuttgarter Kunstkammer sollten auch diese beiden Objekte Übel, Gefahr und Krankheit abwehren. [MO]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol 2v (1669):

Ein Löffel von Sternstein mit einem Stil von Gold geschnitten, worauf Sigillum Solis et Leonis.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 20r (1791/92):

Ein dem Ansehen nach türkischer Löffel mit ganz kurzem Stiel von Astroit oder Sternstein mit emaillierter Arbeit.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 61;

Ohm 2014b, S. 317.

⁵ Für diese Deutung danke ich Herrn Dr. Ilas Bartusch von der Forschungsstelle „Deutsche Inschriften des Mittelalters“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

⁶ Unter „Sigillen“ oder „sigilla“ wurden nicht nur Siegel im Sinne von Bestätigungs- oder Beglaubigungszeichen verstanden, sondern auch Talismane; vgl. Zedler 1732–1754, Bd. 37, Sp. 1168; Grimm 1854–1954, Bd. 16, Sp. 903.

⁷ „Ferunt hanc imaginem reddere hominem invictum & honoratum, & incepta deducere ad finem, ac somnia vana pellere, valere contra febres & pestem“, Reichelt 1676, S. 79.

⁸ Fleischhauer 1976, S. 61, Anm. 138.

⁹ Mein Dank für wertvolle Hinweise gilt Frau Anne Roestel vom Deutschen Apothekenmuseum in Heidelberg.

¹⁰ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Ph.M. 3689; vgl. Anzeiger GNM 1896, S. 35 und Ferchl 1936, S. 16 und Abb. 21 (mittleres Objekt). Herr Dr. Thomas Eser vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg hat mir dankenswerterweise ausführliche Informationen zu diesem Objekt übermittelt.

¹ Fleischhauer 1976, S. 59–67.

² HStAS A 20 a Bü 7, fol 2v.

³ Nach dem Grimmschen Wörterbuch ist „Sternstein[...]“ eine sehr weitgreifende bezeichnung für sternförmige oder sternförmig gezeichnete gesteine (astroiten), häufig für versteinerte corallentiere“, Grimm 1854–1954, Bd. 18, S. 2252f.

⁴ Dieses Zeichen findet sich auch auf der Rückseite des bei Reichelt 1676, Taf. III, Nr. 2 abgebildeten Sonnensigills; vgl. auch Roos 2008, S. 257–277.

135 Chinesische Porzellanschale mit europäischer Fassung

Ursprüngliche Fassung: Nürnberg (?), Peter Schützing (Meister 1593, gest. 1634) (?),¹ im 18. Jahrhundert ausgebessert und erneuert
Porzellanschale: aus der Zeit des Kaisers Wan Li (reg. 1572–1620), China, um 1600;²
Fassung: Nürnberg (?), um 1616
Porzellan, Silber, vergoldet. H. 17,4 cm, D. 12,9 cm
BZ an der Pfanne: IH in Ligatur u. S unter zwei gekreuzten Schlegeln (?). R4, Nr. 9504 u. 9505 unter unbekannte Marken
LMW, Inv. Nr. KK hellblau 26

Die Fassung der chinesischen Porzellanschale hat einen kalottenförmigen Fuß mit durchbrochenem silbervergoldetem Schweifwerkornament, Engelsköpfen und Hermen. Der Schaft ist mit s-förmigem, durchbrochenem Schweifwerk und versilberten Spangen kreisförmig umstellt. Darüber erhebt sich die Kupa in einer mit Kraben besetzten Pfanne, von der – durch Scharniere verbunden – drei Spangen aufsteigen, die die Kupa halten. Die kelchförmige, oben etwas ausladende Kupa aus weißem Chinaporzellan ist mit Blumen- und geometrischem Dekor in mit senkrechten Linien unterteilten Feldern dekoriert. Nach Fleischhauer sendete Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) am 5. Januar 1605 eine chinesische Rarität an die Wunderkammer seines Vaters als Neujahrsge-
schenk.³ Welches Objekt das war, ist nicht bekannt, es ist jedoch ein Indiz für das Inte-

resse an Zeugnissen aus diesem fernen Land. In den Inventaren zwischen 1701 und 1723 werden chinesische Teeschalen erwähnt, die aber aufgrund ihrer geringeren Größe nicht mit dieser Schale in Verbindung gebracht werden können. Wir wissen daher lediglich, dass sich mehrere chinesische Geschirteile in der Kunstkammer befanden.⁴ Auch das von Philipp Hainhofer (1578–1647) gesehene Service aus chinesischem Porzellan lässt sich nicht mehr in der Kunstkammer nachweisen.⁵ Somit ist diese Schale das einzige Beispiel für chinesisches Porzellan, das sich in der Stuttgarter Kunstkammer erhalten hat und dessen Kostbarkeit noch mit einer Edelmetallfassung ergänzt und entsprechend hoch geschätzt wurde. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (3) (1669-1671, 1684):

16. *Ein Trinkgeschirr von Porcellan, mit einem Fuß von vergültem Silber.*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 73r (1792):

Nro. 55. 1 veritabler Porcellan Becher, welcher aus China gekommen, 7. Zoll hoch, ohne deckel. Das Porcellan ist auswendig mit blauem Blumenwerk gemahlt, hält im orificio 5 Zoll. Der ganze Fuß von oben bis unten ist von pur vergoldetem Silber und die Cavität ist mit drey silbernen und vergoldenen Armen und versehen.

Literatur:

Landenberger 1973, S. 46;

Fleischhauer 1976, S. 61, Anm. 135.

¹ Aufgrund von stilistischen Vergleichen der Motive am Fuß mit einem Becher im Kunsthandel wurde für die ursprüngliche Fassung in den Objektakten ein Bezug zu Peter Schützing hergestellt, vgl. Weltkunst 25. Oktober 1967, S. 1031, „Renaissance-Becher, Meister P.S. (Peter Schützing), Nürnberg, um 1600, H. Mischell, Köln Stand Nr. 63“ auf der Kunstmesse München.

² Uta Werlich, Linden-Museum Stuttgart, danke ich für die Unterstützung bei der Einordnung der Ostasien-tika der Kunstkammer des Landesmuseums Württemberg.

³ Fleischhauer 1976, S. 3, Anm. 22, dort die Angabe: Hauptstaatsarchiv A 73.

⁴ HStAS A 20 a Bü 28, S. 15 und 17, Größe der dort erwähnten Gefäße: H. 5,0 cm, D. Boden 2,5 cm; HStAS A 20a Bü 159.

⁵ Aus China haben sich jedoch in den Beständen des Landesmuseums Württemberg u.a. noch KK braun-blau 50–52, KK hellblau 16, KK grün 2, 32, 44, 15, 53–56 erhalten. Vgl. darüber hinaus das von Uta Werlich beschriebene Schuhmodell (Kat. Nr. 6).



136 Trinkgeschirr in Form eines Segelschiffs

Esaías zur Linden (nachgewiesen 1609–1632)

Nürnberg, 1630/32

Silber, vergoldet. H. 20,2 cm, B. 16,0 cm, T. 6,6 cm

BZ: N (14, 1630/1632), MZ : (0527)¹ Baum, Esaías zur Linden , R3, BZ: Nr. 3763, MZ Nr. 4135, außen an der vorderen Reling, neben einer Blütenapplikation, danach Tremulierstich

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 166

Dieses Trinkgeschirr in Form eines Segelschiffs² steht auf vier beweglichen Rädern und zeigt kämpfende Soldaten an Deck. Die Außenwand des Schiffskörpers ist mit getriebenen Delfinen und Schweifwerk verziert. Unter dem Bug ist ein röhrenförmiger Ausguss angebracht. Über dem zentral platzierten Mast mit geblähtem Rahsegel steht ein Löwe mit Flaggenstab, die möglicherweise ursprünglich vorhandene Flagge fehlt.

Trinkgeschirre in Schiffsform gehen auf Tafelinsignien, die sogenannten nefs (= franz. Schiffe), zurück, die seit dem Mittelalter als Herrschaftszeichen zur öffentlichen Tafel eines Herrschers gehörten. Sie entwickelten sich wahrscheinlich aus Votivbooten und Trinkreliquiaren des sakralen Bereichs. Als Herrschaftszeichen dienten sie ursprünglich der Aufbewahrung des persönlichen Speisegeräts des Herrschers sowie für Salz und Gewürze. Die Separierung des Bestecks und die Platzierung dem Rang entsprechend vor dem Fürsten, sollte Vergiftungen verhindern. Seit dem 16. Jahrhundert entwickelten sich die aus kostbarsten Materialien geschaffenen nefs zu Statussymbolen, die zunehmend auch auf eigens dafür ausgewiesenen Prunktischen präsentiert und bewacht wurden. Damit einher ging ein Funktionsverlust, der sich auch in der Umfunktionierung zu Trinkgeschirren zeigt. Diese fungierten nun als unterhaltsames und detailreiches Accessoire des Tafelzeremoniells mit Trink-



spielen. Besonders aufwendig gestaltete Exemplare weisen Kombinationen mit Automaten auf, bei denen die Besatzung und das Schiff selbstständig über die Tafel fuhren und als Höhepunkt eine Kanone abgefeuert wurde. Esaías zur Linden fertigte eine große Anzahl solcher Trinkgeschirre in Schiffsform.³ Das Stuttgarter Trinkschiff konnte über den Tisch gerollt oder gezogen werden und kam eventuell erst spät in die Kammer, als diese Trinkspiele aus der Mode gekommen waren. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 80, S. 2r (1702–1792): Nr. 13. Ein Silber und vergoldetes Schiff auf 4 Rädlein.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 144r (1792): Ein Schiff von Silber und vergoldet. Auf 4 Rädlein.

Literatur:

AK Stuttgart 1862/63, Blatt 5;
Rosenberg 1922-1928, Bd. 3, S. 185, Nr. 4135, x-gg.
Lehne 1985, S. 35;
AK Nürnberg 2007, S. 257, Nr. 20.

¹ AK Nürnberg 2007, Bd. 1, S. 257, Nr. 20.

² Ausgestellt in der permanenten Kunstaussstellung in Stuttgart 1862, vgl. AK Stuttgart 1862/63, Blatt 5.

³ Vergleichsstück eines Trinkschiffs auf Rädern von Esaías zur Linden 2016 im Schweizer Kunsthandel, vgl. Koller Ergebnisse 2016, ersch. Jan. 2017. Weitere Trinkschiffe s. AK Nürnberg 2007, zu Esaías zur Linden z. B. S. 256f., Nr. 6; Rüstammer, Staatl. Museum d. Kreml, Moskau; Nr. 14, Victoria and Albert Museum, London; Nr. 21, Ermitage, St. Petersburg.

Schmuckstücke aus Edelmetall und weiteren kostbaren Materialien

Schmuck, der in seinem Ursprung funktional verwendet wurde, erfährt im Laufe der Zeit einen Wandel vom Gegenstand mit Symbolcharakter oder mit apotropäischen und heilsbringenden Eigenschaften hin zum modischen Accessoire. Im höfischen Kontext diente er zusätzlich als Statussymbol und konnte persönliche Vorlieben des Einzelnen charakterisieren. Einzelnen Materialien wurden bestimmte Eigenschaften und Wirkungen zugeschrieben. So hatte Achat vermeintlich eine heilsbringende Wirkung und war besonders beliebt bei der Verarbeitung als Schmuckstück. Der Bergkristall half gegen den bösen Blick, Korallen stillten Blutungen, aber auch in der Liebe konnten Edelsteine hilfreich sein, so kennzeichneten Rubin und Almandin die Stärke des Herzens, der Granat den Genius, Herrlichkeit und Reichtum und der Saphir stand für Treue. Tiere stammten aus der Mythologie oder wurden symbolhaft verwendet, wie etwa der Feuervogel für die Beständigkeit des Glaubens. Aber auch das memento-mori-Motiv, mit der Darstellung von Totenschädeln, findet sich unter Schmuckstücken.¹ Anhänger hingen häufig an kostbaren Gliederketten, konnten aber auch an einer Haube oder einem Hut festgenäht sein.² Von den ehemals zahlreichen Schmuckstücken, die laut den seitenlangen Inventarlisten in der württembergischen Kunstkammer existierten, hat sich nur ein sehr geringer Anteil erhalten. Eine Auswahl soll hier stellvertretend besprochen werden.³ Ein Teil

dieser Objekte, insbesondere Anhänger, waren Teil der Stammkleinodien.⁴

Die Schmuckstücke sind zum Großteil aus kostbaren Materialien gearbeitet, meist aus Gold und Edelsteinen, häufig kombiniert mit émail en ronde bosse. Bis auf den Anhänger mit dem Porträt Herzog Johann Friedrichs (reg. 1608–1628, vgl. Kat. Nr. 107) lässt sich ihre Herkunft meist nicht bestimmen, da sie in den seltensten Fällen gemarkt sind.⁵ Auffällig sind die zahlreichen Darstellungen des heiligen Georg, die in den Inventaren aufgeführt werden, zwei Anhänger mit diesem Motiv haben sich erhalten. Der heilige Georg wurde als vorbildlicher Ritter am Stuttgarter Hof demnach sehr geschätzt. [KKH]

¹ Z. B. KK grün 1026.

² Einführend zur Entwicklung des Schmuckes vgl. Chadour / Joppien 1985, S. 70f.

³ Dabei wurde auf Stücke wie z. B. das sogenannte Armband Johann Friedrichs (KK hellblau 42), das sich in keinem Inventar nachweisen ließ, bewusst verzichtet. Auch eine eindeutige Identifizierung der Ringe gestaltet sich aufgrund der oft sehr summarischen Inventareinträge schwierig und wurde daher hier ausgelassen.

⁴ KK grün 124, KK grün 243, KK grün 1005, KK grün 79, KK grün 125, KK hellblau 72, KK hellblau 75, KK hellblau 42.

⁵ Moritz Paysan, Landesmuseum Württemberg, danke ich für seine Unterstützung bei der mikroskopischen Untersuchung der Objekte.



137 Zwei Amulette in Form einer Hand

Spanien, 2. H. 16. Jh.

Ambra mit Holz, Schmucksteine, Gold, Goldemailfassung in Weiß und Rot, Silber. H. 3,2 cm, B. 7,5 cm, T. 3,4 cm (KK grün 59); H. 3,5 cm; B. 7,6 cm; T. 4,2 cm (KK grün 8) LMW, KK grün 59 und KK grün 8

Die beiden dunkelgrauen Amulette aus Holz und wachsartigem Ambra¹ haben jeweils die Form einer naturalistisch dargestellten, locker fallenden Hand, die mit Schmuckstücken verziert ist. Ambra wurde im 16. Jahrhundert als kostbare Substanz für die Parfümherstellung verwendet, gleichzeitig assoziierte man mit ihr apotropäische Kräfte und verwendete sie deshalb gerne für Amulette. Außerdem wurden Ambra die Kräfte eines Aphrodisiakums zugesprochen, was auch bei diesen Schmuckamuletten wohl intendiert war: Die Hand mit geschlossenem Daumen und Zeigefinger zeigt eine unmissverständliche Geste, die unter Verlobten benutzt wurde. Beide Hände tragen Fingerringe und gekrauste Manschetten. Das Amulett mit der Inventarnummer KK grün 59 wird sogar von zwei kleinen Ringen geziert: am kleinen

und am Mittelfinger. Letzteres ist ungewöhnlich, da dieser als „unrein“ galt. Eventuell erfolgte eine spätere Änderung. Der Abschluss der Hand wird von einer gekrausten Manschette mit angesetzter Fassung aus weißem und rotem Goldemail und herausragenden gefassten Smaragden gebildet. Bei KK grün 8 ist lediglich der Ringfinger mit einem rubinbesetzten Goldring geschmückt, dafür halten Zeigefinger und Daumen zusätzlich ein emailliertes grünes Kleeblatt. Philipp Hainhofer (1578–1647) erwähnt das eine Amulett 1616 als „1 Hand. aus Bysemsl gemacht, joyellirts“.

Auch im Verzeichnis der Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) von 1635 zu den Stücken, die sie nach Straßburg flüchten konnte, findet sich eines der handförmigen Amulette erwähnt.² [KKH]

Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, ohne Seitenangaben (1635)

Eine Hand von Ambra mit Schmaragden und Rubin versetzt in eines Schachteles.

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 9v (1669–1671):

1. *Zwey händ von Ambra, überzogen auß*

holtz geschnitten in verguldt Silber gefaßt

HStAS A 20 a Bü 26/1, fol. 22 (1705–1723): Nr. 6. und 7.

Zwey kleine Händlein von Ambra, davon das kleinere über den silbernem Handkrägle in vergulbsilber eingefaßt mit 2 rubine, 2 Demanten und einem Smaragd besetzt ist, hat an dem kleinen Finger ein Demant ringlein. Das andere auch mit einem silbernen manschetle, oben in eingefaßten 4 smaragden und 4 rubinen an den fingern 2 rubin ringlein.

Literatur:

Von Oechelhäuser 1891, S. 308;

Fleischhauer 1976, S. 28, 67;

AK Heidelberg 1986, S. 687, Nr. L 127;

AK Antwerpen 1995, S. 43, Nr. 80;

AK Brüssel 2007/08, S. 90.

¹ Die Ambra oder der Amber (arab.) ist eine graue, wachsartige Substanz aus dem Verdauungstrakt von Pottwalen. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Ambra in Europa gehandelt und mit Gold aufgewogen.

² Vgl. Fleischhauer 1976, S. 28, Anm. 150.



138 Amulett in Form einer Hand

1. Hälfte 17. Jh.

Elfenbein, Gold, Email, Schmucksteine. H. 7,7 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 116

Das Amulett aus Elfenbein, Gold, Email und unterschiedlichen Schmucksteinen hat die Form einer Hand, die zwischen Daumen und Zeigefinger einen mit einem Smaragd besetzten Ring hält. Den Abschluss und gleichzeitig den Übergang zum Anhänger bildet ein goldenes, emailverziertes Armband, das ebenfalls mit erhöht gefassten Smaragden geschmückt ist. Die Geste der Hand weist

wie bei KK grün 59 (Kat. Nr.137) auf eine Liebeskonnotation hin, was durch den dargestellten Ring noch unterstrichen wird. Somit kann das Amulett auf ein Verlöbnis oder eine Heirat hindeuten. Das Amulett kam mit der Sammlung Guth von Sulz in die Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, S. 165 (1624):

Ein wollgeschnittene Handt von Elfenbein umb welche ein guldenes Arbandt so mit Smaragden versetzte ist, hellt zwischen den Fingern auch ein Smaragdt.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 8 (1791/92):

No. 30. Eine kleine Hand von Elfenbein mit, Gold und guten Steinen gezieret.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 65.



139 Anhänger. Hund mit Vogel

Anfang 17. Jh.

Holz, Ambra, Federn, Gold, Email, Türkis, Diamant.

H. 2,3 cm, B. 6,3 cm, T. 7,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 125

An einer goldenen Kette mit emailliertem Schweifwerk und Diamantenzierglied hängt ein springender Hund, der einen Vogel, möglicherweise eine Ente, im Maul hält.¹ Der Hund trägt ein mit Türkisen besetztes Halsband, auf dem Leib acht Diamanten in Kasten- und Dreiecksfassungen. Zwei leere Ösen am Schweifwerk, am Halsband und unter dem Bauch des Hundes weisen auf fehlende Anhänger hin. An dem rundplastisch ausgeformten Hund mit Schlappohren fehlen der rechte Hinterfuß, Brüche und Fehlstellen an den Beinen wurden nur schauseitig ergänzt, am Schwanz und am linken Vorderbein. Ferner fehlt der Kopf des Vogels.²

Laut Fleischhauer befand sich der Anhänger 1633 im Besitz der Herzogin Elisabeth Magdalena (1600–1624), was allerdings aufgrund ihres Todes 1624 nicht zutreffen kann.³ Im von ihm zitierten Inventar der Mömpelgarder Kleinodien von 1662, das nach dem Tod von Herzogin Sibylla (1564–1614) angelegt wurde, wird der Anhänger als „ein Kleinod in Form eines Hundes von Amber, so ein Antvogel im Mund trägt, mit Diamanten und Türkisen“, geführt.⁴ [KKH]

Quellen:

HStAS G 105 Bü 2 i (6. September 1662):

*Ein Kleinod in Form eines Hundes von Amber, so ein Antvogel im Mund trägt, mit Diamanten und Türkisen.*⁵

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 23r (1791/92):

Nr. 117

Ein Hündlein von braunem Holz und einem vergoldtner oder ganz goldenem Kettenband mit 9 Diamanten. An dem Hundt Halsband fehlen 2 kleine Türkis auch ist diese piece sonst noch schadhaft [(Pr)?]

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 113, 116.

¹ In der Sammlung befindet sich ein weiterer Anhänger in Form eines laufenden Hundes (KK hellblau 78).

² Der Anhänger wurde im Zuge der Neueinrichtung der Kunstkammer im Landesmuseum Württemberg restauriert. Zu den Maßnahmen s. „Kleinod und Schiffskuttel – Die Konservierung zweier Kunstkammerobjekte des Landesmuseums Württemberg“, unveröffentlichte Bachelorarbeit eingereicht von Anna Ziegler 2014, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

³ Fleischhauer 1976, S. 113, Anm. 21.

⁴ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 113, Anm. 21, dort HStAS G 2–8 CV Bü 2, heutige Signatur: HStAS G 105 Bü 2 i (6. September 1662).

⁵ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 113.

140 Anhänger. Amor

Niederlande oder Süddeutschland, um 1600
Gold, émail en ronde bosse, Diamant, Schmuck-
steine. H. 1,4 cm, B. 2,2 cm, T. 6,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK hellblau 72

Der Anhänger zeigt einen Bogen spannen-
den Amor, der auf einer blau emaillierten
Weltkugel über der Mondsichel steht. Sein
rechtes Bein ist nach hinten angewinkelt.
Über der Schulter bis zur Taille hängt der
Riemen, an dem sich einst der Köcher be-
fand. Geschmückt ist er mit Armbändern,
Halskette und aufgesetzten Diamanten in
Kastenfassung.¹ Die Figur des Amor ist rund-
plastisch mit émail en ronde bosse gearbei-
tet, der Pfeil fehlt. Ebenso müssen wohl
noch Flügel und ein fehlender Anhänger
unter der Mondsichel rekonstruiert werden.
Laut Fleischhauer erwarb Herzogin Barbara
Sophie (1584–1636) den Anhänger 1609
bei dem Juwelier Kohorst in Stuttgart. Die
summarischen Einträge zu den Käufen bei
Kohorst für das Jahr 1609 rechtfertigen die-
se Identifizierung nicht.² Auch wird bei der
Nennung von Kohorst immer Frankenthal
angegeben, der Erwerb des Anhängers in
Stuttgart ist damit ebenfalls nicht zu hal-
ten. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 141r (1791/92):
Nr. 545
2 kleine Figuren von emailliert vergoldten
Silber, wovon eine die Pallas³, und die ande-



re cupido vorstellt. Letztere steht auf einer
grün emaillierten Weltkugel und ist mit
3 Tafelsteinen besetzt.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 113;
AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 689f.;
AK Antwerpen 1993, S. 140f.;
AK Frankenthal 1995, S. 292;
AK Pforzheim 1997, Kat. Nr. 18;
AK Brüssel 2007/08, S. 104.

¹ Zu vergleichbaren Anhängern mit Bogen schießen-
dem Amor vgl. Hackenbroch 1979, S. 253,
Nr. 691, S. 254, Nr. 692, S. 255, Nr. 695.

² HStAS A 256 Bü 95, fol. 362v (1609): [...] *Gottfried
Kohorst Jubilere zu Frankenthal für allerhadd wahren
so unser fürstl Gnaden und Frauen bezahlt samt samt
Zug[?]eld [...]*. Ebenso summarische Angaben finden
sich auf fol. S. 359r und 365r. Siefert scheint die An-
gabe des Juweliers ohne Prüfung der Archivalien von
Fleischhauer übernommen zu haben und dies setzt
sich in der nachfolgenden Literatur fort. Fleischhauer
1976, S. 113; AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 689f.

³ KK hellblau 73, Anhänger: „Pallas Athena“.

141 Kleinod. König David mit der Harfe

Abraham Lotter (1535–1612)¹, um 1600

Süddeutschland, Augsburg (?)

Gold, émail en ronde bosse, Schmucksteine.

H. 2,0 cm, B. 2,9 cm, T. 3,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 75

Das zu den Stammkleinodien gehörende Schmuckstück zeigt den thronenden König David auf seiner Harfe spielend. Zu seinen Füßen liegt ein weißer Hund vor einem Ornament aus Rollwerk und Blütenmotiven. Das Gewand des Königs und die Krone sind in Blau gehalten, der Mantel ist grün. Die in der Luft schwebenden Beine des Hundes deuten darauf hin, dass das Unterteil unvollständig erhalten ist. [KKH]

Quellen:

HStAS G 105 Bü 2 i (6. September 1662):

„Ein Kleinod darauf König David mit der Harfen ... in Gold geschmelzt mit neun Diamanten und vier Rubinen.“²

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 142v (1791/92):

Nr. 548

König David, von vergoldt und emailirten Silber, welche auf der Harfe spielt mit Rubinen besetzt, und mit einen vorwärts zu Boden liegenden weißen Hund Nr läuft auch in den Stammkleinodien in eventario sub Nro. XIII fol. 106

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 113, Anm. 20;

AK Pforzheim 1997, Kat. Nr. 43;

AK Berlin 2009, S. 25.

¹ In den Objektakten wurden Überlegungen für eine Zuschreibung an Abraham Lotter d. Ä. angestellt und auf den Beitrag von Ulla Krempel über Augsburger und Münchner Emailarbeiten des Manierismus verwiesen, vgl. Krempel 1967, S. 111–184.

² Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 113 (dort unter der alten Signatur geführt: HStAS G2-8 CV Bü 2).



142 **Anhänger. Kameo mit zwei weiblichen Porträts**

Oberitalien, 2. H. 16. Jh.

Onyx, Turmalin, Perlen, Gold, Email. H. 4,9 cm,

B. 3,39 cm, T. 1,04 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 88

Der Kameo mit schwarzem und weißem Doppelkopf ist gerahmt von emailliertem Schweifwerk mit drei Perlen und vier roten Steinen in Goldemailmontierung.¹ [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 138r (1791/92):

Nr. 532

1 antique welches ein doppeltes vorwärts weißes und rückwärts schwarzen gesicht mit einer schwarzen Draperie vorstellt in emaillet vergoldten Silber gefaßt, und mit 4 rosa-farbenen Steinen besetzt durch untem mit 3 Perlen behängt.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Als Vergleichsstücke vgl. Kris 1929, Bd. II, S. 95, Nr. 385, 387.



143 Anhänger. Hl. Georg mit Drachen

Süddeutschland (?),¹ um 1600

Gold, buntes émail en ronde bosse, Schmucksteine. H. 1,5 cm, B. 4,6 cm, T. 5,4 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 46

Schweifwerk bildet die Grundform des Anhängers, ein großes Dreiblattschweifwerk im unteren Teil steht gegen ein zierlicheres oben. Darüber sind rund um das Zentralmotiv emaillierte Rosetten und Blüten mit roten Steinen in Kastenfassungen angebracht. Das zentrale Motiv zeigt den heiligen Georg mit erhobenem Schwert, sein Pferd bäumt sich im Kampf über dem sich krümmenden Drachen auf. Betont wird die Gruppe durch eine diamantbesetzte Leiste. Die Rückseite ist ebenso aufwendig gearbeitet und mit grünen und roten Steinen mit Kastenfassung besetzt. Drei Anhängerösen im unteren Teil weisen auf herunterhängende Elemente, eventuell Perlen, hin.

Fleischhauer zählt zwei Schmuckstücke mit dem Motiv des heiligen Georg unter den Stammkleinodien auf. Allerdings werden in der Beschreibung mehr Edelsteine genannt, als auf den vorhandenen Stücken zu zählen sind. Daher ist fraglich, ob sie mit den Aufgelisteten identisch sind.² [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 144v (1791/92): Nr. 557

Ein kleines Stück, den Ritter St. Georg mit dem Lindwurm vorstellend, mit zerschiede-

nen 3 Diamanten und 6 Rubinen besetzt, in einer Ziervergoldeter silbernen goldenen Einfassung

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 9, 20;

Egger 1984, S. 55, Abb. 39 oben;

AK Heidelberg 1986, S. 688, Kat. Nr. L 130;

AK Frankenthal 1995, S. 293, Kat. Nr. S 7;

AK Pforzheim 1997, Kat. Nr. 63.



¹ Die Angabe bei Siefert, das Stück sei gepunzt, konnte bei den jüngsten Untersuchungen nicht nachvollzogen werden, lediglich an einer Stelle könnte eine Bearbeitung des Metalls Ähnlichkeit mit einem nicht zu deutenden Punzenschlag haben. S. Siefert in AK Heidelberg 1986, Kat. Nr. 130, S. 688.

² Vgl. Fleischhauer 1976, S. 9 und S. 20. Vgl. HStAS A 21 Bü 906: Item ein kleinod mit ritter Sanct Georgen mit vier spitzigen demutlen und sechzehnn demutttafeln samt ainem schild mit vier rubintefelin, darin vier demut und vier rubin tefelin und einem nast und in demselben sechs rubin tefelin und zwai grose (...) berlin Nr. 4 (...) ebenso unter Nr. 5 mit sehr spitzigen demutlen und funfzehnen demutttefelin (...)“ (zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 9).

144 Agraße. Hl. Georg mit dem Drachen

Augsburg (?), um 1600

Gold, Email, Smaragd, Rubin. H. 1,2 cm, B. 4,5 cm,
T. 4,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 47

Die Agraße mit flachem, vielfarbig email-
tem Schweifornament mit Smaragden und
Rubinen in Kastenfassungen zeigt im Zent-
rum den heiligen Georg zu Pferde im Kampf
mit dem Drachen. Die Figuren sind in émail
en ronde bosse gearbeitet, das Pferd des
Heiligen ist mit zwei Rubinen besetzt, der
reich ornamentierte Kranz mit je zwei Sma-
ragden und Rubinen im Wechsel. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 144r (1791/92):

Nr. 558

*1. Der gleichen noch kleinere Stück von der
nemlichen Vorstellungen mit 2 Rubinen und
Smaragden besetzt.*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 9, 20;

Egger 1984, S. 55, Abb. 39 unten;

AK Pforzheim 1997, Kat. Nr. 62.



145 **Anhänger. Email-Miniatur mit der Darstellung der Susanna im Bade**

Augsburg (?), um 1700

Email, Schmucksteine, Silber. H. 2,0 cm,

B. 6,1 cm, T. 7,4 cm, D. 6,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 80

Die runde Email-Miniatur zeigt Susanna und die beiden Alten in recht drastischer Weise. Die Miniatur ist in eine reiche Kranzfassung aus violetten, roten und weißen Schmucksteinen eingebettet. An der Öse befindet sich ein Ring in Form einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Dieser ist wahrscheinlich eine spätere Ergänzung, da er nicht mit der Beschreibung im Inventar von 1792 übereinstimmt: *einem goldenen Ring in welchem ebenfalls eine Granate gefaßt ist.*¹ [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 109r (1791/92):

Nr. 407

1 Anhängerlein von emaillierter Arbeit, die Susanne im Bad vorstellend die Einfaßung von Granaten, und weißen Steinen an einem goldenen Ring in welchem ebenfalls eine Granate gefaßt ist.

Literatur: unveröffentlicht



¹ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 109r.

146 **Zahnstocher in Form eines Adlers**

Norddeutschland, um 1600¹

Gold, Email, Diamant, Barockperle, Sockel:

Achat, Onyx. H. m. Sockel 8,0 cm, B. 5,8 cm,

T. 2,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 53

Der Leib des Vogels wurde aus einer Barockperle gebildet. Kopf, Flügel und Schweif wurden in emailliertem Gold angesetzt. Die rechte Flügelspitze ist abgebrochen, zwei Löcher verweisen auf ältere Reparaturen. Dieses Stück war ursprünglich ein Schmuckstück, das – mit der Spitze des Schwanzes – auch als Zahnstocher verwendet werden konnte. Mit der Öse über dem Schwanz konnte dieser an einer Kette getragen werden. Bereits ab dem 13. Jahrhundert werden in den Besitz- und Nachlassinventaren adeliger und wohlhabender Personen Zahnstocher erwähnt. Diese hatten verschiedene Formen und Größen, eine kunstvolle Gestaltung spielte eine wesentliche Rolle und machte sie zu einem Statussymbol.² Erst durch die spätere Montierung auf einem Sockel wurde aus dem Schmuck- ein Kabinettstück. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 140v (1791/92):
*1 Drache von Perlmutter in Gold gefaßt mit 5
Tafelsteinen besetzt, auf einem pied de stal
von Achat.*

Literatur:

Hackenbroch 1979, S. 221, Abb. 606;
AK SSG Baden-Württemberg 2011, S. 150,
Abb. 3.

¹ Vgl. Hackenbroch 1979, S. 221.

² AK SSG Baden-Württemberg 2011, S. 150f.



Kabinetttstücke

Aus der Gruppe der in fürstlichen Kunstkammern sehr gefragten Kabinetttstücke – Meisterwerke der Juwelierkunst im Miniaturformat – haben sich rund 20 Objekte in der Stuttgarter Sammlung erhalten. In ihrer Entstehungszeit im frühen 18. Jahrhundert liefen diese Kostbarkeiten unter *Galanterien*, bei denen die Gebrauchsfähigkeit der Luxusartikel wie Tabakdosen, Riechfläschchen oder Petschafte zunehmend in den Hintergrund trat und die Objekte zu zweckfreien Juwelierarbeiten wurden. Diese zeigen oft Perl- oder Elfenbeinfiguren mit Edelsteinbesatz, häufig auf kostbaren Sockeln montiert, die Figuren des Theaters, des Handwerks oder des Alltags wiedergeben. Es handelt sich um Liebhaberstücke von intimmem Charakter, die zur persönlichen und spielerischen Erforschung durch den Betrachter einladen. Ihre geringe Größe, die sensible Gestaltung und die kostbaren Materialien machten sie zu einem sehr privaten Sammelgut, das für die Präsentation auf geeigneten Möbeln oder in entsprechenden Kabinetten prädestiniert war. 1765 wurden zehn der erhaltenen Kabinetttstücke in einem 33 Nummern umfassenden Verzeichnis der *Allodialpretiosen* aufgeführt, die Professor Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) gemäß herzoglichem Befehl am 30. Januar von Stuttgart ins Ludwigsburger Schloss liefern ließ.¹ Sie gehörten zum Privateigentum des Herzogs.² Abschließend wird noch *Das zur Legitimation dieses Transports nach Ludwigsburg ex post vergangenen herzogl.*

Decret d. d. 16. März 1765 vide bey der kunstkamer- und Pretiosen-Cabinets Urkunden, u. Decreten sub Nr. 10a Im Prinzenbau bey der Kunstkamer Actis. genannt, um den Transport zu rechtfertigen und die Korrektheit der Verlagerung zu bescheinigen.

Im 1791/92 aufgezeichneten Kunstkammerinventar von Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) werden die Kabinetttstücke zusammen mit anderen größeren Gold- und Silberschmiedearbeiten und unterschiedlichen Materialien unter der Überschrift *Pretiosa* geführt.³

Sie werden in den im Landesmuseum Württemberg bewahrten Akten des 20. Jahrhunderts im Umkreis des in Biberach geborenen und in Ulm ausgebildeten Goldschmiedes Johann Melchior Dinglinger (1664/65–1731) angesiedelt,⁴ der ab 1692 überwiegend für den Dresdner Hof arbeitete.⁵ Auch wenn eine Zuschreibung an Dinglinger nicht zutrifft, zählen sie zur Gruppe der sogenannten Kabinetttstücke, für die der Dresdner Hof berühmt war. Die Akten zur Hinterlassenschaft der Herzogin Maria Augusta (1706–1756) von 1756 enthalten eine mehrseitige Liste der Pretiosen, die belegt, wie beliebt sie auch am Stuttgarter Hof waren.⁶ [KKH]

¹ HStAS A 20 a Bü 80, fol. F5-F6: Nr. 17: KK hellblau 35 und 42, Nr. 19: KK hellblau 43, Nr. 20: KK hellblau 44, Nr. 21: KK hellblau 45, Nr. 22: KK hellblau 51, Nr. 26: KK hellblau 33, Nr. 28: KK hellblau 53, Nr. 24: KK grün 48, Nr. 25: KK hellblau 11.

² Die Zuordnung zum Privateigentum des Herzogs hängt wahrscheinlich mit der Erbschaft der Herzogin Maria Augusta zusammen, die an Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) ging. Vgl. HStAS G 248 Bü 18.

³ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 51-150.

⁴ Syndram weist diese Beziehung zurück, vgl. Syndram/Weinhold 2000, S.17, Anm. 38. Augenfällig ist die Nähe einzelner Stücke zu Vergleichsbeispielen im Grünen Gewölbe in Dresden, die Syndram ebenfalls nicht mit Dinglinger in Verbindung bringen möchten (siehe Anm. 2). So sind die Kabinetttstücke KK hellblau 48 und KK hellblau 62 etwa mit einer kleinen Tischuhr in Dresden (Inv. Nr. VI.142) von Johann Heinrich Köhler (1669–1736) (vgl. Sponsel 1925, Taf. 36, oben Mitte) verwandt, insbesondere in Bezug auf das Postament mit Volutenfüßen.

⁵ Syndram weist für die im Dresdner Grünen Gewölbe bewahrten Perlfiguren darauf hin, dass keine der zu dieser Gruppe gehörigen Figuren direkt mit der Werkstatt Dinglingers in Beziehung gesetzt werden kann. Vielmehr zeigten die Perlfiguren unterschiedliche künstlerische Gestaltungselemente und handwerkliche Qualitäten. In Zusammenhang mit den Figuren stehen der Gold- und Edelsteinarbeiter Johann Heinrich Köhler, der Goldschmied Jean-Louis Girardet (um 1681–1738) und der Juwelier Guillaume/Wilhelm Verbecq, der wiederum mit mehreren Frankfurter Goldarbeitern im engen persönlichen Kontakt stand, darunter Esias Pilgram (1660–1736) und Johann Daniel Nick (verh. 1689), für deren Kinder er die Patenschaft übernahm. Vgl. Syndram/Weinhold 2000, S.12–14.

⁶ HStAS G 197 Bü 22, fol. 5-79.

147 Kabinettstück. Büste eines Kaisers

Vermutlich erworben von Guillaume Verbecq

(nachgewiesen 1697 – um 1733)¹

Frankfurt am Main (?), um 1700

Silber, vergoldet, Email, Beryll, Rubine, Diamanten.

H. 14,7 cm, B. 7,7 cm, T. 5,5 cm

Über dem Emailgemälde²: *plutot une fois que toujours.*

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 51

Über einem stark gebauchten Postament aus vergoldetem Silber mit Rankengravierung, Rubinen, Diamanten und einer Emailplatte mit Schlachtendarstellung erhebt sich eine männliche Büste aus meergrünem Halbedelstein. Das Gewand ist besetzt mit Diamanten und Rubinen. Der behelmte Kopf, eine spätere Ergänzung, ist aus Gips. Es fehlen am Sockel ein Stein und drei Steinaufhänger an den Schmuckbändern über der Brust.

Das Schlachtengemälde am Sockel ergänzt die Büste eines antiken Feldherrn thematisch und ist mit dem Sinnspruch *plutot une fois que toujours* – „besser einmal als niemals“ überschrieben, einer Redewendung, bei der „toujours“ ins Gegenteilige getauscht wird. Die Szene könnte eventuell als Darstellung der Schlacht auf den Kataunischen Feldern interpretiert werden, bei dem das römisch-westgotische Bündnisheer die zahlenmäßig überlegenen Hunnen siegreich schlug.³

Fleischhauer identifizierte das Objekt mit der Nennung „1 Brustbild, der Leib von ... unreinem Smaragd“ im Erbe der Herzogin Maria Augusta (1706–1756) und konnte so nachweisen, aus welcher Sammlung das Stück in die Kunstkammer gelangte.⁴ [KKH]

Quellen:

HStAS G 197 Bü 22, fol. 33r (1756):

28. 1 Brustbild, der Leib von Smaragd Mutter, aber vielmehr unreinem Smaragd, mit Rubin und Diamanten besetzt, das Postamenten in Silber und vergoldt. 150 fl.

HStAS A 20 a Bü 80, F5 (1765):

Nr. 22 Das Brustbild eines alten Kayßers auf einem Fußgestell, so theils von vergoldt Silber, theils von Emaille gemacht, theils mit Elfenbein besetzt ist. Der Leib ist von Schmaragd, mit Edelsteinen behängt, der Kopf aber von Elfenbein, mit diamantlein besetzt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 143r (1791/92):

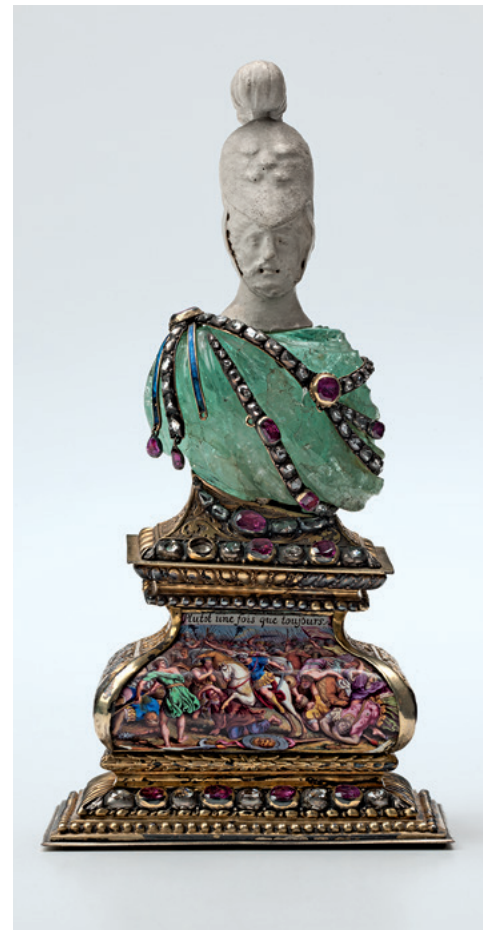
Nr. 552

1. dergleichen Pied de Stal von Zier vergoldtem Silber mit einem emaillierten Bataillen Bild en miniature gemahlt mit der Aufschrift: *plutot un fois que toujours* vorwärts unten sowohl als oben mit einem Reifen von Diamanten und Rubinen besetzt, auf welchen ein Brustbild, dessen Kopf von Elfenbein, den Leib aber von einem durchscheinend grünlichten Stein mit Diamanten und Rubinen reich besetzt ist.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 128.

¹ Der Frankfurter Juwelier Guillaume Verbecq (auch: Wilhelm Verbeck) (vgl. Kuhn 2000, S. 138f.) belieferte zwischen 1697 und 1706 verschiedene deutsche Höfe, in Dresden ist die wohl größte Gruppe ähnlicher Kabinettstücke erhalten, z. B. „Heiliger Sebastian“ (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. VI 106), „Hellebardier mit Hund“ (ebd., Inv. Nr. VI 111) oder „Allegorie von Glauben, Hoffnung und Liebe“ (ebd., Inv. Nr. VI 84). Vgl. Syndram / Weinhold 2000, S. 13, 17, 37, 39. Wie bei dem Stuttgarter Stück bezieht sich das Gemälde thematisch auf die Figur auf dem Sockel. Auch der Stuttgarter Hof kaufte 1698/99 laut der Landschreiberei-



Rechnungen eine Tabakdose und ein *Braslet* (Armband) aus Gold, mit Diamanten verziert, für Herzog Carl Alexander (reg. 1733-1737) bei dem Juwelier (vgl. HStAS A 256 Bd. 182, Nr. 800, fol. 310). Der Vergleich mit den Dresdner Stücken, für die Verbecq durch die dortigen Inventare als Bezugsquelle gesichert ist, legt nahe, dass auch das Stuttgarter Stück bei ihm erworben wurde und vielleicht als Geschenk nach Württemberg kam.

² Syndram bezeichnet den für die bei Verbecq erworbenen Stücke typischen Sockel als „Frankfurtersockel“ mit Emailgemälde“. Syndram/Weinhold 2000, S. 14.

³ Für diesen Hinweis ist Prof. Dr. Nils Büttner, Stuttgart, zu danken.

⁴ Zitiert nach: Fleischhauer 1976, S. 128. Dort verzeichnet als: HStAS G- 8 CXCVII Bü 22. In der Folge wird die aktuelle Signatur HStAS G 197 Bü 22, verwendet.



148 **Kabinetstück. „Reitschule“**

Dresden (?), um 1720

Silber, vergoldet, emailliert, Chalcedon, Dendriten, Rubine, Diamanten, Smaragde, Perlen, Barockperlen. H. 8,0 cm, B. 9,4 cm, T. 7,6 cm
LMW, Inv. Nr. KK hellblau 11

Auf rechteckigem Postament aus vergoldetem Silber mit Volutenfüßen, Halbedelsteinauflagen und emaillierten Profilmedaillons ist eine „Reitschule“ – Stallmeister mit Reiter – dargestellt. Der Stallmeister ist emailliert mit Perlmutterleib, mit einer Fehlstelle

am Kopf. Die Reiterfigur auf einem Schimmel ist in Goldemail im Stil des 17. Jahrhunderts gestaltet. [KKH]

Quellen:

HStAS G 197 Bü 22, fol. 33r (1756):

Nr. 30 1 ReutSchul, die Figürten von Gold und das postament Silber und vergoldt mit etlichen Rubin und ganz kleinen Rosetten besetzt.

HStAS A 20 a Bü 80, F5 (1765):

Nr. 25 Ein Reitschul auf einem Silber-und ver-

goldeten Posament woran die Figuren von Gold und mit Rubinen, Diamanten und Smaragden besetzt sind.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 142r (1791/92):

Nr. 547

1 Stück, welches eine Reitschule vorstellt, von vergoldt und emaillierten Silber, mit Diamant-Rubin Smaragden und Perlen besetzt

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 127, Anm. 60;

Syndram / Weinhold 2000, S. 17, Anm. 38.



149 **Kabinettstück. „Weinlese“**

Dresden (?), 1. H. 18. Jh.

Silber, vergoldet, kalt bemalt, Perlen, Schmucksteine. H. 6,1 cm, B. 7,5 cm, T. 9,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 14

Auf ovaler Perlmutterplatte in silbervergoldeter Fassung mit sieben bunten Steinen – auf der Rückseite fehlt ein Stein samt Fassung – wird eine Weinlaube mit vier Bögen auf vier Stützen präsentiert. Darin agieren drei Winzer mit zwei Kübeln und einem Weinfass. Auf zwei weitere Fehlstellen weisen Löcher vor und hinter dem Fass hin. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 142v (1791/92):

Nr. 550

1. Stück auf Perlmutter mit einer Silber und vergoldetem Fuß, eine Weinlese vorstellend mit allerhand Edelsteinen und Perlen besetzt

Literatur: unveröffentlicht



**150 Dreiteiliges Kabinettstück.
„Bärentanz“**

Dresden (?), um 1710

Bärendompteur mit tanzendem Bär

Silber, vergoldet, Barockperlen, Schmucksteine.

H. 7,3 cm, B. 7,0 cm, T. 5,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 43

**Musizierender Bärendompteur mit
liegendem Bär**

Silber, vergoldet, Barockperlen, Schmucksteine.

H. 6,0 cm, B. 9,5 cm, T. 7,7 cm

Eingeritzt im Bodenblech: 2

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 44

Musiker, eine Zurna spielend

Silber, vergoldet, Barockperlen, Schmucksteine.

H. 7,4 cm, B. 5,5 cm, T. 4,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 45

Die Einträge in den Inventaren sowie die formalen Übereinstimmungen der drei Kabinettstücke, die zwei Bärendompteure mit den zugehörigen Tieren sowie einen Musiker zeigen, legen eine Zusammengehörigkeit dieser in der Art der Dresdner Perlfiguren gestalteten Kabinettstücke nahe. Das Kabinettstück, das wohl zu der in den Inventaren verwendeten Betitelung *Bären-*



tanz gehört, stellt einen Dompteur mit stehendem tanzendem Bären dar. Die Figurengruppe erhebt sich auf einem gestreckten, sechseckigen, niederen Sockel mit aufgelegten Ranken, grünen, roten und weißen Steinen. Der Leib des Bären sowie die Brust und die Mütze des Treibers sind aus Barockperlen gebildet. Am Sockel, am Halsband des Bären und an den Manschetten des Treibers ist je ein Stein ausgebrochen. Der zweite Bärendompteur, der einen liegenden Bären an einer Kette hält, spielt die Tuba. Die Gestaltung des Sockels, auf dem sich die Figuren befinden, sowie die Bildung des Bärenkörpers ebenso wie die von Brust und Mütze des Tubaspielers aus Barockperlen entsprechen der zuvor besprochenen Zweiergruppe. Beide Figuren zeigen Ausbesserungen eines Bruchs.

Das dritte Kabinettstück der Bärentanz-Gruppe zeigt einen Zurnabläser, dessen Brust und Kopfbedeckung ebenfalls aus Barockperlen gebildet ist. Auch der sechseckige, niedere Sockel mit den aufgelegten Ranken, roten, grünen und weißen Steinen verbindet das Stück mit den Darstellungen der Bärendompteure, allerdings fehlt hier, anders als bei den beiden zugehörigen Stücken, das Bodenblech. [KKH]



Quellen:

HStAS G 197 Bü 22, fol. 34v (1756):

Nr. 33, 1 Bärentanz in 3 piecen, Kappen und Leiber von guten Perlen, in Silber und verguldt mit kleinen Diamant, Rubin und Smaragden besetzt.

HStAS A 20 a Bü 80, F5 (1765):

*Nr. 19 Auf einem Silber- und vergoldeten mit Edelsteinen besetztem Postamentlein ein Bären führer mit einem tanzenden Bären, welche beyde theils von verguldt Silber, theils von Perlen Gewächs formiert sind.
Nr. 20 Noch ein solches Bärenstücklein wo aber der Bär auf dem Boden ligt, von gleicher materie.*

Nr. 21 Ein zu diesen Bärenstücklein gehöriger Polack, so auf der Schallmay blaßt, von gleicher materie.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 141 (1791/92):

Nr. 544

3 Stück von verguldt ein Silber mit Perlmutter Diamanten Sdmaragden und Rubinen besetzt welche mit 3 Figuren und 2 Bären einen Bärentanz vorstellen

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 127, Anm. 61;

Syndram / Weinhold 2000, S. 17, Anm. 38.

151 **Kabinettstück. Jagdszene**

Johann Heinrich Köhler (1669–1736) (?)

Dresden (?), vor 1736

Silber, vergoldet, emailliert, Schmucksteine.

H. 5,0 cm, B. 3,5 cm, T. 6,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 48

Auf einem oblongen, tischförmigen Postament mit vier Volutenfüßen, das mit grünem Email und farbigen Steinen versehen ist, sind ein Bogenschütze und ein Mann mit Hund dargestellt. Ähnlichkeiten der formalen Gestaltung mit in Dresden bewahrten Kabinettstücken von Johann Heinrich Köhler legen eine ähnliche Provenienz nahe. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 143 (1791/92):

Nr. 553

1 klein Stück (mit Nro. 32 bezeichnet) auf einem pied de Stal mit 4 Füßen von emailliert vergoldeten Silber mit 4 Rubinen und 2 Topasen besetzt welche zwei Figuren, die ein mit Pfeil und Bogen und einem Kind (?) zur rechten Seite die andere welche auf einem Hund reiten will vorstellend.

Literatur: unveröffentlicht





**152 Kabinettstück. Tänzer mit Amor-
knaben**

Johann Heinrich Köhler (1669–1736) (?)

Dresden (?), vor 1736

Silber, vergoldet, Schmucksteine.

H. 4,9 cm, B. 4,0 cm, T. 3,9 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 62

Auf einem tischförmigen Podest, das durch eine Kristallplatte auf vier Volutenfüßen geprägt ist, stehen sich zwei goldene Figuren gegenüber: ein Tänzer mit Flasche sowie ein geflügelter Amor. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 143v (1791/92):

Nr. 554

1 noch kleineres Stück (mit Nro. 27 bezeichnet) auf 4 Füßen mit 12 Rubinen besetzt, und oben mit einem roten Stein worauf 2 Figuren von vergoldetem Silber.

Literatur: unveröffentlicht

153 **Kabinettstück. Antikisierende weibliche Büste**

Johann Heinrich Köhler (1669–1736) (?)

Dresden (?), Anfang 18. Jh.

Silber, vergoldet, Schmucksteine, Büste:

Meerschäum oder Solnhofener Kalkstein (?).

H. 9,2 cm, D. 8,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 47

Auf einem Postament aus sechs Volutenbeinen, die mit gefassten violetten, roten und weißen Steinen besetzt und behängt sind, präsentiert sich eine weibliche Büste. Die Büste trägt ein antikisierendes Gewand, das an der linken Schulter scheinbar von einem Schmuckstein zusammengehalten wird, während die rechte Schulter und Brust nackt sind. Sie ist mit gefassten Diamanten und farbigen Steinen besetzt, die den Haar- und Halsschmuck bilden. Die Büste wurde im 20. Jahrhundert in Beziehung zu Arbeiten von Johann Heinrich Köhler in Dresden gesetzt.¹ [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 142v (1791/92):

Nr. 551

*1 mit sehr vielen (?) Edelsteinen besetzt
Postament, worauf ein Brustbild von Elfenbein, welches in den Haaren und auf der Brust mit Diamanten und anderen Edelsteinen besetzt ist.*

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vergleichsstücke bei Sponsel 1925, S. 115f., Taf. 33, 35, 48 u.a. Inv. Nr. V, 25, Inv. Nr. VI, 123.





154 **Kabinettstück. Imperatorenbüste**

Dresden (?), um 1720

Silber, vergoldet, Brust: Achat, Kopf: weißer Chalcedon, Haar: Citrin, Kranz: Heliotrop, am Sockel gefasste Steine: Brillant, Amethyst, Olivin, Turmalin, Rubin. H. 12,8 cm, B 7,2 cm, T. 5,7 cm, D. 5,6 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 57

Die Imperatorenbüste sitzt auf einem runden, silbervergoldeten Postament, das durch ein aufgelegtes Ornament und Besatz mit gefassten Steinen geprägt ist und seitlich zwei S-Voluten ausbildet. Die Büste trägt eine Toga über einem Harnisch. Der Kopf ist aus weißem und blondem Halbedelstein gebildet, von dem sich der grüne, separat gearbeitete Lorbeerkrantz abhebt. An der rechten hinteren Ecke befindet sich ein Bruch, ebenso zeigt sich am Sockel eine Fehlstelle. Von den gefassten Steinen an der Kleidung des Imperators fehlen zwei. [KKH]

Quelle:

HStAS G 197 Bü 22, fol. 37v (1756):

Nr 76 1 auff einem Fuß mit Grenaten und Ametist stehendes Brustbild von rothlechtem Agath, Silber und vergoldt. 25 fl.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 128, Anm. 66.



Steinschnittarbeiten

Katharina Küster-Heise

Philipp Hainhofer (1578–1647) berichtet von seinem Besuch der württembergischen Kunstkammer: „[...] inn ein ander Zimmer gefierth und 2 Thüren vor einander aufgeschlossen, darinn Ich etliche Tisch mit Sammetin Teppichen [...] bedeckt gefunden, voller schöner Sachen stehendt, [...] Wieder auf einer andern langen Tafel steht ein grosse Anzahl kleiner vnd grosser Geschürr auss edlen Gestainen, alle inn iren Futteralen [...] ein schön gross Beckhin vnnd Kanten auss Jaspiss mit Goldt vnd Rubinen geziert, ein gar gross Christallin Vaso (sehr) schön geschnitten mit 4 Schnaupen mit Goldt vnd Rubinen geziert [vgl. Kat. Nr. 157], eine annder Christallinin Beckin seer schön, vund gross, ein Christalline Tazza, vnderschiedtliche Jaspine Schalen, Becher, vnnd Gefess, mit Goldt, vnnd theils mit edlen Stainen geziert, ein über die Massen schön vnd künstlich auss gelblechten Jaspis geschnitener, vnd gezielter Weichkessel mit Diamanten versezt [vgl. Kat.Nr. 160] [...] Zwai grosse Geschürr aus Lapislazoli, 2 inn Goldt gefasste Salier vss Topasi [...] vnd dise lange Tafell, mit dem, was darob inn Futteralen stehet, eines grossen Schatzes werth [...]“¹

¹ Zitiert nach von Oechselhäuser 1891, S. 307.

Aufgrund fehlender Inventarlisten können wir heute nicht mehr feststellen, wie viele Steinschnittarbeiten die württembergische Kunstkammer um 1600 unter Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) und seinem Sohn Johann Friedrich (reg. 1608–1628) besaß.² Die Listen des 18. Jahrhunderts geben unter dem Stichwort „Pretiosen“ von insgesamt 618 Halbedelsteinarbeiten ungefähr 130 Steinschnittarbeiten an; davon war die überwiegende Anzahl der Stücke, insgesamt 90 Objekte, aus Achat, Jaspis und Bergkristall.³

Die Kunst des Steinschnitts war schon im Altertum bekannt und galt vor allem in römischer Zeit als Inbegriff des adligen Luxus. Plinius (23–79 n. Chr.) geißelte den Kult um die „bunten Steine“: „Jeder möge sich seine Gedanken darüber machen, wenn er von den Preisen für diese Dinge hört, wenn er sieht, welche Massen bewegt und fortgeschleppt werden und wieviel glücklicher das Leben vieler Menschen ohne diese Dinge wäre“ (Naturalis Historiae, 36. Buch, I.3).⁴

Edelsteine waren jedoch nicht nur wegen ihres wertvollen Materials beliebt. Ihnen wurden bestimmte Wirkungen nachgesagt oder sie wurden verschiedenen Organen zugeschrieben. Dies zeigt sich seit frühester Zeit in den Namen wie Nephrit (griech. nephros = Niere) oder Amethyst (griech. amethystos = nicht trunken) und bisweilen verschrieb man sie in pulverisierter Form als Arznei. Neben Glück bzw. Unglück bringenden Fähigkeiten wurde den Farben der Mineralien eine Symbolik zugesprochen. Mit verstärktem Interesse an astrologisch-kosmischen Vorstellungen bekamen die Edelsteine magische Kräfte, die in Bezug zum Makrokosmos der Planeten und Tierkreiszeichen gesehen wurden.

Im christlichen Mittelalter, vor allem aber in der Renaissance und im Manierismus, übernahm man die antike Steinallégorie. Unter Einbeziehung antiker Schriften erschienen Publikationen, die durch ihren hohen Absatz zur weiten Verbreitung des Glaubens an die magischen, Heil bringenden und apotropäischen Eigenschaften der Steine führten und die vielerorts betriebene

Alchemie wiederbelebten. Hinzu kam der Aspekt, diese „Wunder der Natur“, die „Naturalia“, als Schöpfung Gottes mit den „Artificialia“, der Schöpfung des Menschen, zu vergleichen.

Zum Vorbild europäischer Sammler wurde der Prager Hof, an den Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) für seine Kunst- und Wunderkammer nicht nur namhafte Wissenschaftler berief, sondern wo auch ein Heer von Kunsthandwerkern tätig war, darunter zahlreiche italienische Steinschneider. Viele europäische Fürsten eiferten dem Habsburger nach und begannen glyptische Kunstwerke zu sammeln.

Oft gingen die Anfänge auf reiche Gemmen- und Kameosammlungen zurück, die auch antike Stücke enthielten und von der humanistischen Bildung des Sammlers zeugten. So befanden sich in fürstlichen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts oft antike und zeitgenössische Glyptik nebeneinander und die Vorliebe für Gefäße aus Halbedelsteinen erfuhr eine neue Blüte.

Die Exklusivität der Gefäße ging auch auf die Seltenheit des Materials und die häufig weit entlegenen Mineralvorkommen zurück. Hinzu kam der erhebliche technische Aufwand bei der Bearbeitung der Stücke, die sehr kostspielig war. Dadurch schränkte sich der Käuferkreis dieser Luxusgegenstände auf regierende Fürstenhäuser ein, die damit ihre Schatz- und Kunstkammern repräsentativ bereicherten und die finanzielle Leistungsfähigkeit des Staates bezeugten.⁵ Ihre persönlichen Vorlieben und Interessen fanden unter anderem Eingang in den Herstellungsprozess, zum Beispiel verwies Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) bei einem Auftrag darauf, Gefäße „durch meinen Kammerschreibers Hand Abrissen gemäß zu schneiden“.⁶

Die Bearbeitung erforderte neben umfassender Materialkenntnis und künstlerischer Begabung einen hohen Grad an handwerklichem Können für die aufwendige Technik. Der langwierige Herstellungsprozess führte dazu, dass in den italienischen Zentren – Venedig und Mailand – die Glyptik sich in zwei Zünfte teilte, die *arte grossa* und die *arte minuta* oder *subtile*, die jeweils ihre eigenen Vorsteher hatten.⁷

² Im Bereich der Commessi haben sich nur drei Beispiele in Stuttgart erhalten: KK grün 46, KK grün 315, KK grün 342.

³ HStAS A 20 a Bü 151 (1791/92) z.B. je 33 Nennungen Achat und Jaspis, 24 Kristall, im Vergleich zum Inventar von 1705–23 HStAS A 20 a Bü 26: Nennungen Achat: 11, Jaspis: 14, Kristall: 60.

⁴ Plinius 2007, Bd. 2, S. 511, 36. Buch, Von den Steinen.

⁵ Syndram 1991, S. 89.

⁶ Vgl. Kat. Nr. 178.

⁷ Distelberger 1975, S. 103.

Ein Angebot der berühmten Mailänder Saracchi-Werkstatt für den Münchner Hof nennt Honorare und weitere Modalitäten für einen Auftrag. Zur Herstellung von Tafelgeräten, wie Schenkkannen mit Henkeln, Handbecken, Schalen in verschiedenen Formen und Größen für Obst und Konfekt, Trinkgläser oder -schalen, Salzfüßer und Besteckgriffe oder kirchliches Gerät wie Kreuz und Kerzenleuchter benötigte man Kristall, Diamant, Schmirgel, Blei, Zinn und Kupfer. Diese Materialien sowie die notwendigen Instrumente und ein Monatslohn von 15 Scudi sollten zusammen mit einem freien Quartier zum Wohnen und Arbeiten für ein Jahr im Voraus vom Auftraggeber bezahlt bzw. gestellt werden, sobald die Meister der Werkstatt zur Herstellung vor Ort kommen würden. Ferner wurde angeboten, zur besseren Beurteilung der Arbeitsweise einen Monat probeweise ohne Entlohnung zu arbeiten.⁸ Dieses konkrete Angebot wurde nicht angenommen, und insgesamt kauften die meisten fürstlichen Sammler, die sich solche kostspieligen Gefäße leisten konnten, fertige Produkte von Händlern, die diese an die Höfe brachten.

Der Ankauf über Händler anstelle eines Direktkaufs in der Werkstatt erschwert die Zuordnung von Objekten, da Steinschneider ihre Arbeiten nur selten signierten. Auch in den Rechnungen und Inventaren finden sich kaum Künstlernamen, sodass Zuschreibungen fast nur aufgrund von stilkritischer Analyse möglich sind.

Die Herkunft der Steine bedurfte häufig großer Transportstrecken, da nicht alle Mineralien in den jeweiligen Herrschaftsgebieten vorkamen. Bergkristall konnte aus den Alpen stammen, aber auch aus Fundstätten in Indien, China oder Arabien, die aus antiken oder zeitgenössischen Quellen bekannt waren. Venedig war ein wichtiges Handelszentrum. Die neuen Kolonien Amerikas spielten neben den europäischen Fundorten Böhmen oder den Pyrenäen als Lieferanten eine wichtige Rolle. Der Ehrgeiz der Fürsten, diese mineralischen Wunder aus den eigenen Territorien zu bergen, förderte die Erkundung der geografischen Beschaffenheit des eigenen Landes und den Abbau von Achat, Jaspis, Chalcedon, Onyx, Rauchquarz und Amethyst.

Die Tatsache, dass am württembergischen Hof mit Hans

Kobenhaupt (gest. 1623) ein Edelsteinschneider als Hofkünstler beschäftigt wurde, zeigt die Bedeutung dieses Kunsthandwerks zu Beginn des 17. Jahrhunderts.⁹ Die Wertschätzung der Herzöge Friedrich I. und Johann Friedrich spiegelt sich auch in der gestiegenen Anzahl von Rechnungen für Gemmen, Kameen, geschliffene Steine beziehungsweise Edelsteine während ihrer Regierungszeit.¹⁰

Es ist anzunehmen, dass sich in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg unter Herzog Friedrich I. und seinem Sohn eine noch größere Anzahl von Steinschnittgefäßen in der Kunstkammer befand, diese aber durch den Dreißigjährigen Krieg dezimiert wurde, auch wenn einige wenige Objekte in das Exil nach Straßburg gerettet werden konnten und die späteren historischen Veränderungen und Ortswechsel der Sammlung überstanden.¹¹

Auch im 18. Jahrhundert wurde die Glyptik besonders von Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) und seiner zweiten Frau Franziska von Hohenheim (1748–1811) geschätzt, denn fast alle Einträge der unter Pretiosen geführten Steinschnittgefäße und auch geschnittenen Steine tragen den Vermerk: *vid: Abgabe Quittung in der Frau Herzog: Durchl. Palias* [d. h. Schloss Hohenheim].¹² Nach dem Tod des Herzogs wurden die Werke wieder in die Bestände der Kunstkammer eingegliedert.

Heute befinden sich 95 opake Gefäße und 36 Gefäße aus Bergkristall in der Präsentation der Kunstkammer im Landesmuseum Württemberg.

⁹ In den Landschreibereirechnungen vom Ende des 16. und im 17. Jahrhundert sind neben Kobenhaupt als Steinschneider Jakob Kreiser, Stefan Schön, Hieronymus Lehmann aus Berg und Jakob Kniffer aus Wien, die Siegelschneider Johann Christoph Kind, Jakob Johann Leger und Hans Pfisterer, der Steinpolierer Martin Federer aus Freiburg namentlich bekannt.

¹⁰ HStAS A 256, Bd. 78–95 und Bd. 96–114.

¹¹ Vgl. Verzeichnis der mit Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1635 nach Straßburg evakuierten Wertgegenstände HStAS A 201 Bü 1, z.B. *die mailändische Deckelschale aus Chalzedon* = KK grün 106 (vgl. Kat. Nr. 160), *eine dreieckichte Schal von Amethyst* = KK grün 334, *ein Muschel von Lap: laz: mit einer Schildkrott* = KK grün 126 (vgl. Kat. Nr. 158).

¹² HStAS A 20 a Bü 151, Inventar Lebet.

⁸ Distelberger 1975, S. 103. Distelberger weist darauf hin, dass der Forderungskatalog entsprechend den Konditionen, die in Florenz üblich waren, gehalten war.

155 Fußschale aus Chalcedon

Johannes Biller (um 1669–1745)

Augsburg, 1735/36

Chalcedon, Silber, vergoldet. H. 30,4 cm,

B. 23,1 cm, T. 7,2 cm

BZ: Augsburg (206), MZ: JB¹

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 3

Die Schale hat einen kleinen Sprung an der Vorderwand und einen großen, von der Rückseite ausgehenden Sprung an der rechten Schmalseite. Zwei Stücke sind angekittet.

Auf einem dreistufigen Sockel mit stilisierten Wasserkaskaden und einer von Tieren bewohnten Felslandschaft erhebt sich der Schaft, der von einem Triton, begleitet von einem Hippokampen, gebildet wird. Mit seiner Linken stützt der Triton die Unterplatte der Metallfassung unter der Chalcedonschale. Die obere Fassung, die über den Schalenrand gewölbt ist, zeigt Venus und Amor mittig in einer Muschel thronend. Rechts und links der Muschel kragen zwei geflügelte Delfine mit aufgerissenen Mäulern über den Rand. Ihre geschuppten Schwänze bilden die Verbindung zwischen der unteren und der oberen Fassung, in welche die Chalcedonschale unten eingeschraubt ist.

Die ovale Schale aus leicht transparentem Chalcedon besticht durch ihre schlichte Eleganz und ihren zurückhaltenden Farbton. Eventuell wurde die Schale in Süddeutschland bearbeitet.

Bemerkenswert ist die opulente Goldfassung des Augsburger Goldschmieds Johannes Biller. Mit äußerster Präzision sind die Einzelheiten gearbeitet, vor allem die kleinen Muscheln, Schnecken, Schildkröten, Molche und andere Reptilien auf dem Sockel sind detailgenau wiedergegeben. Ein bis auf die unterste Stufe des Sockels fast identisches Vergleichsstück befindet sich im Grünen Gewölbe Dresden.² Die große Ähnlichkeit zwischen den beiden Stücken in der Schaft- und Bekrönungsgruppe legt die Vermutung nahe, dass sie nach dem gleichen Modell gearbeitet wurden.³ Innerhalb der Stuttgarter Kunstammer erstmals erwähnt wird die Schale in einem Inventar, das 1763 anlässlich der Einrichtung eines Pretiosenkabinetts von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) erstellt wurde. Ein Randvermerk dokumentiert die Unterbringung der Schale in Schloss Ludwigsburg ab dem Jahr 1765. Ende des 18. Jahrhunderts ist sie wieder Bestandteil der Stuttgarter Kunstammer. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 77, fol. 29r–30v (1763):

136. Eine große Schale von weißem Achat, oval auf einem silbernen vergoldeten Fuß, welcher einen Nymphe⁴ samt dem Meerpferdt vorstellt, oben auf der Schale steht die Venus mit dem Cupido ebenfalls von vergoldetem Silber.

Randeintrag: Im Schloß Ludwigsburg seit ao. 1765

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 89r–v (1792):

Nro. 136.

Eine große Schaale von weißem Achat, oval auf einem Silbernen vergoldeten Fuß, welche einen Triton samt dem Meerpferd in einem Bassein vorstellt. Oben auf der Schaale steht die Venus mit dem cupido, ebenfalls von vergoldetem Silber, auf einer Muschel sitzend, mit 2 Delphinen.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 129, Anm. 77;

Seling 1980, Bd. 3, S. 342–345, Abb. 995;

AK Idar-Oberstein u.a. 1998, S. 156.

¹ Seling 1980, Bd. 3, S. 342–345. Vor dieser Publikation und der Identifizierung des MZ als Johannes Biller wurde die Goldschmiedearbeit Jakob II. Baur (1669–1746) zugeschrieben. Diese ehemalige Zuschreibung hängt evtl. mit einem Vergleichsstück in Schloss Rosenborg (Kopenhagen) zusammen, die im Führer von 1985 für eine ganz ähnliche Fußschale als vermutliche Arbeit von Jakob Baur bezeichnet wurde, vgl. Kopenhagen 1985, S. 42, Nr. 1222, ebenso Rosenberg 1922–1928, Bd. 3, S. 187, Nr. 785, MZ: JB als Jakob Baur.

² Sponsel 1925, Bd. II, Taf. 51 rechts; AK Idar-Oberstein u.a. 1998, S. 156f., Nr. 57, Inv. Nr. V 65. Theresa Witting und Ulrike Weinhold, Dresden danke ich für die Bereitstellung von Detailfotos.

³ Vgl. AK Idar-Oberstein u.a. 1998, S. 156.

⁴ Gemeint ist die Figur des Triton.



156 Fußschale mit Diana und Aktaeon

Deutschland, um 1720

Alabaster,¹ Blutjaspis, Silber, vergoldet, Email, Diamant, Schmucksteine. H. 21,6 cm, B. 16,4 cm, T. 11,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 77

Die silbervergoldeten Teile sind zum Teil stark oxidiert. Das Gefieder des Schwans ist, vor allem an den Flügeln, mehrfach bestoßen und abgesplittert, ebenso die Zehenspitzen. Bei einer Nympe fehlt das Schamtuch.

Der ovale Fuß der Schale wird von einem dreistufigen Sockel gebildet. Die unterste Zone besteht aus einem durchbrochenen Fußrand in Form von Blattranken, die mit roten Schmucksteinen und Diamanten besetzt sind. Darüber erhebt sich ein roter gewölbter, dachplattenähnlich geschuppter Steinschnitt mit übergreifenden Krabben. Die obere Zone bildet ein in Silber getriebenes zylindrisches, naturalistisches Bodestück. Als Schaft dient ein hockender Schwan mit ausgebreiteten Flügeln, an dessen Brust ein als Halsschmuck gestalteter Anhänger mit Diamanten und Rubinen hängt. Darüber ist die rechteckige, wannenförmige Brunnen- schale aus Blutjaspis mit Krabbenfries angebracht. Auf dem mit graviertem Laub- und Bandelwerk verzierten oberen Rand sitzen in den Ecken vier nackte Nymphen mit flatternden Tüchern. Eine kämmt ihr nach vorn abwärts gezogenes Haar. In der Mitte, auf einem mit durchbrochenem Schweifwerk verzierten Postament, befindet sich die Figur der badenden Diana. Dahinter erhebt sich aus dem Beckenrand der zum Hirsch verwandelte Aktaeon im Profil gegen rechts mit Jagdspieß und drei Windspielen. Vorn über dem Beckenrand befindet sich ein Ausflussrohr in Form eines geflügelten Delfins. Die Schale gibt eine Stelle aus Ovids Metamorphosen wieder: „Ein grasbewachsenes Ufer umsäumt ein weites Becken. Hier pflegte die Göttin der Wälder, vom Jagen

ermattet, ihre jungfräulichen Glieder im klaren Tau zu übergießen [...]. Während sich dort die Titania im vertrauten Gewässer baden lässt, siehe da kommt der Enkel des Cadmus [Aktaeon], [...] durch den unbekannten Wald, den er mit zögernden Schritten durchstreift, in jenes Gehölz. So führte ihn das Verhängnis [...].“ Die Rache Dianass, sie unbekleidet erblickt zu haben, erfolgt sofort: „Doch da sie nur Wasser hatte, schöpfte sie einfach davon und überschüttet damit das Gesicht des Mannes. Und während sie ihm das Haar mit dem rächenden Nass besprühte, fügte sie folgende Worte hinzu, die kommendes Unheil verkündeten: ‘Jetzt darfst du gern erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast, wenn du es noch erzählen kannst!’ Das war ihre ganze Drohung, und lässt auf dem besprengten Haupt das Geweih des langlebigen Hirsches wachsen und den Hals sich ausdehnen, versieht die Ohren mit Spitzen [...].“² Dieser Moment der beginnenden Verwandlung ist als Thema der Trinkschale gewählt. Der Jäger wird zur Beute, die anschließend von ihren eigenen Dienern und Hunden gejagt und getötet wird, wodurch die Göttin Befriedigung findet. Nicht die blutige Schlusszene, sondern die Metamorphose wird die Tischgesellschaft beschäftigen, denn auch im beginnenden 18. Jahrhundert sind Tafelaufsätze und Servicestücke erzählerisch gestaltet, um das Gespräch anzuregen. Die Materialvielfalt entspricht noch ganz dem 17. Jahrhundert, der Formenschatz und das Thema weisen hingegen ins 18. Jahrhundert. Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) überführte das Gefäß Mitte des 18. Jahrhunderts in sein Pretiosenkabinett und bediente sich dabei aus der Kunstkammer im Alten Schloss. Da das Stück stilistisch aus dem 18. Jahrhundert stammt, war es wahrscheinlich noch nicht lange Teil der Kunstkammer und kam eventuell aus dem Besitz Herzog Carl Alexanders (reg. 1733–1737), der eine Vorliebe für Edelsteine hatte, hierher. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 33 (ohne Paginierung) (1750):

*Ein Pokal von grünem Agat oder Jaspis mit herumgesetzten silber verguldeten Figuren, das Dianabad repräsentierend, der Fuß [...] mit Rubine und Diamanten besetzt, die obere Schal stehend aus einem Schwan von Perlmutter*³

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 90v–91r (1791/92):
Eine lange viereckige grüne und röthliche Achat oder vielmehr Jaspis Schaale, woran der Fuß der einen Schwannen von Perlenmutter vorstellt auf dessen vorderen Theil der Brust sich 3 Diamanten und 1. Rubin befinden, der untere Theil derselben aber von Jaspis ist, und mit kleinen Rosetten und Rubinen besetzt, auch mit ziergoldem Silber eingefasst ist. Oben ist mit kleinen Figuren von vergoldetem Silber. Das Bad der Diana vorstellend. Der Handgriff stellet einen Schwann von Perlenmutter vor.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 128f., Anm. 73; S. 152, Abb. 21.

¹ In den Objektakten wurde der Eintrag von Perlmutter in polierten Alabaster korrigiert.

² Ovid, Metamorphosen, III, 162–195.

³ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 128f.



157 **Doppelhenkelvase,
sog. „Straßburger Kanne“**

Diebolt Krug (Meister 1545)

Straßburg, um 1570/80

Bergkristall, Glas, Silber, vergoldet, Schmucksteine, Kameen, Türkis¹. H. 40,0 cm (mit Deckel), 29,2 cm (ohne Deckel), B. 22,3 cm, D. 16,6 cm
BZ: Straßburg (R 3 6887), MZ: (R 3 6968c). Auf beiden Seiten der Henkel je einmal das Beschauzeichen der Stadt Straßburg (halbrunder, lilienbekrönter Schild mit Schrägbalken von rechts oben nach links unten) und das Meisterzeichen (Krug mit Henkel in Wappenschild), Tremolierstich. LMW, Inv. Nr. KK hellblau 208

Am Deckelknäuf ist der Schild des wappenhaltenden Löwen verloren. Deckel mit Glas (Luftblaseneinschlüsse) ersetzt.

Ein neunkantig geschliffener, in der Mitte erhöhter Kristallfuß ist von einer breiten, abgetreppten Silberfassung umgeben und in zwei Zonen gegliedert: Über einem schmalen glatten Randsteg erhebt sich ein breiter, getriebener und ziselierter Lünetenfries, darüber ein gegossener und ziselierter Fruchtgirlandenkranz mit sechs Engelköpfen.

Der breite, schalenförmige Gefäßkörper aus Kristall ist am Ablauf kantig geschliffen; das Verbindungsstück zum Fuß besteht aus einem mit zehn Türkisen besetzten gegossenen Fruchtkranz. Von dem oberen gehen vier über Engelköpfen aufsteigende gegossene und zisierte Schienen aus, die den

Gefäßkörper umfassen und oben an der Gefäßschulter in weibliche Hermen auf Rollwerkkartuschen münden. Die kantig gebrochene Schulter der Vase ist von einer breiten Fassung umgeben, die unterhalb des Knickes von einem etwas überstehenden stilisierten Blattkranz besonders betont wird. Ein anschließender breiter, gegossener Rollwerkfries zeigt hockende Faune und Vögel sowie vier breitovale Kameen mit auf Delfinen reitenden Tritonen. Auf der Schulter wiederholt sich der Aufbau der Fassung mit gegossenen Rollwerkkartuschen und zisierten Blattranken, zwei hochovalen Kopfkameen und vier Türkisen. Ein enger, geschweiffter, kantig geschliffener Kristallhals mit gegossenem Fruchtkartuschenfries und Blattwulst hat seitlich zwei ohrenförmig geschwungene, geschuppte Adlerklauenhenkel, oben in zwei weibliche Hermen endend. Der Deckel ist doppelt gewölbt und zeigt am oberen Absatz der Fassung Perlranten und endet in einem überstehenden gezackten Rand. Der untere Rand ist mit getriebenen Ornamenten aus Engelsköpfen in dünnen Voluten und Fruchtgehängen gearbeitet. Als Bekrönung stehen auf hohem geschweiftem Sockel drei als Böcke geformte Henkel und auf dem türkisbesetzten Mittelwulst ein auf den Hinterfüßen sitzender Löwe mit erhobenen Pranken, die ehemals ein Wappenschild hielten. Im Innern des Deckels auf der Blattrosette befindet sich eine weitere runde Kopfkamee. Die Innenseite des Randes ist mit feinem Wellen-Rankenwerk geätzt, ebenso

die Unterseite des Fußes mit Arabesken. Der Korpus der Vase ist aus Bergkristall in silbervergoldeter Fassung. Auf dem Schaft ring sind neun Türkise aufgebracht, auf dem Reif um den Leib vier antike Kameen eingelassen. Auf den Schultern der Vase finden sich zwei eingelassene Kameen mit profilierten Porträts und vier Türkise. Auf dem Deckelknäuf sind drei Türkise angebracht. Des Weiteren finden sich innen am Deckel und am Fuß Maureskenornamente.

Die Gestaltung der vier zusammengesetzten Kristallstücke ist typisch für den Breisgauer Bergkristallschliff. Die überaus reiche Edelmetallfassung, von Diebolt Krug in Straßburg hergestellt, ist sehr sauber und präzise gearbeitet und steigerte den Wert des kostbaren Minerals zusätzlich. Bestellungen von konkreten Kristallgefäßen in Freiburg lassen sich in den Quellen zur württembergischen Kunstkammer nicht nachweisen. Im Jahr 1576/77 werden Kristallgläser in Freiburg bei Martin Federer gekauft, ansonsten taucht Freiburg nicht in den Landschreiberechnungen auf.²

Die zahlreichen archivalischen Belege, die sich zu dieser Deckelvase erhalten haben, belegen die hohe Wertschätzung des Stückes innerhalb des württembergischen Herrscherhauses. Wohl schon vor 1569 befand es sich im Besitz von Anna Maria (1526–1589), der Ehefrau Herzog Christophs (reg. 1550–1568). Über wechselvolle politische Zeiten hinweg wurde das fragile Gefäß auch im Dreißigjährigen Krieg ins Straß-



burger Exil gerettet und blieb im Kontext der Kunstkammer erhalten. Es zeugt bis heute von der hohen Qualität des Kunsthandwerks im 16. Jahrhundert. [KKH]

Quellen:

HStAS G 47 Bü 23 Nr. 1. (1564):

Folgen hernach:

Verguldt hohe Stauff Becher und Trinkgeschirr

Item ein hoch Silberin verguldt Glaß, sampt einen Deckhel, darauf ein Löw, helt ein weisen schillt In vordern füessenn, So die Alt Hertzogin Unseren gnedigen Fürsten, und Herrn Zum gutten Jar geschennkht wiegt iiiij ajr iii loth.

Nahezu gleichlautend:

HStAS G 47 Bü 23 Nr. 4. (1564);

HStAS G 55 Bü 21 a, fol. 31r–32v (1575);

HStAS G 55 Bü 21 c (1586).

HStAS A 201 Bü 11 (1635):³

Ein Cristallin Blumenkrug In vergult Silber gefaßt mit einen Deckhel. 9.

HStAS A 20 a Bü 7, S. 4v (7) (1669–71):⁴

12. Ein großer Blumenkrug mit einem Dekel in verguldt Silber gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 26, S. 6of. (1705–1723): Nr. 30.

Eine große starcke cristalline Kand in form eines blumen krugs, sampt einem Deckel darauf ein löw auf den hinterfüßen sitzend,

hoch in allem ad 16 Zoll. Das gantz Corpus von unten biß oben ist alles von Massiv Crystall, gar reichlich und kostbar mit verguldem Silber beschlagen nebst zwo starken handhaben auf beiden Seiten, unten wie Adlersklauen gemacht. Das orificium hat in Diameter 4 Zoll, die diefe 8 Zoll, ist an 4 oben reich mit verguldem Silber beschlagen am rand des deckelß am rand des orificij am rand des fußes und gar breit reigt (?) umb den bauch herumb, ingleichen wo der gantz Corpus auf dem fuß ruhet von dar gehen vier starke arm hinauf an die mitte des beschlägs, alles desto mehr zu befestigen: inwendig im deckel ein Kopf von achat geschnitten eingepatzt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 68r–69v (um 1791):
Eine hohe Vase oder eine große chrystallene Kanne, in Form eines Blumenkrugs samt einem Dekel, auf welchem ein Löwe auf seinen Hinterfüßen sitz, hoch in allem ungefahr 16 Zoll. Der ganze Corpus von oben bis unten ist alles von massiv Krystall gar reichlich und kostbar mit vergoldeten Silber beschlagen nebst 2 starken Handhaben auf beiden Seiten unten ein (?). Adlerklauen gemacht, mit zerschiedenen antiken Steinen und Türkisen besetzt. Das Orificium hält in seinem Diametro 4 Zoll die Tiefe acht Zoll, ist an 4 Seiten (?) reich mit vergoldeten Silber beschlagen (...) lich am Rand und Dekel, und Rand des Orificij, und Rand des Fußes und sehr breit ringt um den Bauch herum. Jeglichen (?) der ganze Corpus auf dem Fus ruhet von der geleich (?) 4 Starke Armen (?) hinauf

und die Mitte der Beschläge, alles desto mehr(?) zu bewestigen (?). Innenwendig in dem Dekel ist ein Kopf von Agat geschnitten eingefaßt.

Literatur:

Rosenberg 1922–1928, Bd. 3, S. 322;

Fleischhauer 1976, S. 24, Anm. 111, S. 64, Anm. 160, Abb. 22;

AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 622, Nr. L 15;

Vervoort 1995, Abb. 38;

AK Freiburg 1997, S. 118, Kat. Nr. 46, Taf. X;

Krause 2007, Bd. 4, S. 518;

Bastian u.a. 2014, S. 36;

AK Stuttgart 2015; S. 129, VII.21 m. Abb.;

AK Stuttgart 2016, S. 12f.

¹ Die Gleichmäßigkeit der Farbe könnte auf Türkisimitate aus Glas hindeuten.

² HStAS A 256, Bd. 62, fol. 338r. Zu Federer vgl. AK Freiburg 1997, S. 58.

³ Mit nach Straßburg geflüchtet.

⁴ Vereinigung der Pretiosen Herzog Eberhards III. (reg. 1633–1674) mit der Kunstkammer 1669.

158 **Muschelschale auf Schildkrötenfuß**

Gasparo Miseroni (um 1518–1573)

Mailand, 1560–70

Lapislazuli, geschliffen, geschnitten, Gold emailiert, Holz¹, bemalt. H. 16,0 cm, B. 18,0 cm, T. 11,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 126

Der Fuß in Form einer Schildkröte ist zur Hälfte in Holz ergänzt. Dieser Zustand ist bereits im Inventar von 1821 vermerkt.² Die Montierung ist lose. Am Oberring zwischen Schaft und Schale fehlt eine Löwenkopapplikation. Die Steinoberfläche der Schaleninnenseite weist einen milchigen Schleier auf.

Die dreieckige, muschelförmig geschliffene Schale aus Lapislazuli zeigt am Schalenrand ein Seemonster, dessen breites Haupt sich über den Rand nach innen zieht und tief bis unter die Schädeldecke hinein unter-schnitten ist. Der Drachenkörper, im Flachschnitt gearbeitet, windet sich entlang der Unterseite der Schale. Die Flossenarme um-fangen rechts und links den Schalenrand. Eine mehrfarbig emailierte Goldfassung verbindet die Kuppä mit einem Balusterschaft. Die Fassung ist mit einem Lambrequin-Motiv und mit zwei seitlich frei abste-henden Ranken und Löwenköpfen deko-riert. Der kleine ovale Fuß hat die Gestalt einer Schildkröte, deren Unterseite ehemals ganz aus Gold gearbeitet war, überzogen mit grünem, transluzidem Email. Der Panzer der Schildkröte ist aus Lapislazuli. Er wird

durch einen weiß emailierten Goldring mit dem Schaft verbunden.

Lapislazuli zählt auch heute noch zu den wertvollsten Steinen und kam bis zum 18. Jahrhundert überwiegend aus Afghanis-tan, da die wenigen weltweiten Vorkommen (u. a. in Russland, USA, Canada) erst ab dem 18. Jahrhundert entdeckt wurden.

Lediglich aus Chile wurde nach der Erobe-rung im 15. und 16. Jahrhundert Lapislazuli importiert. Die Gewinnung und der Trans-
port sind ausgesprochen schwierig, was zur Kostbarkeit dieses Luxusgutes beiträgt.³

Im Alten Ägypten wurde Lapislazuli als Be-standteil der göttlichen Erscheinung gesehen und so mit übernatürlichen Kräften assozi-iert.⁴ Diese magischen Kräfte wurden auch später noch mit dem Stein verbunden.⁵

1978 schrieb Distelberger die Fußschale erstmals, mit schlüssiger Argumentation, Gasparo Miseroni in Mailand zu und sah sie in Zusammenhang mit dessen ebenfalls zoomorph gestalteter Lapislazulischale im Florentiner Museo di Mineralogia.⁶ Dort sitzt die Schale direkt auf dem Rücken einer kleinen, ebenfalls aus Lapislazuli gearbei-teten Schildkröte. Außerdem verbinden das Stuttgarter Gefäß neben der Gestaltung der Schale mit Tiermotiven weitere Elemente, etwa die Ausrichtung des Tierleibes in der Hauptachse der Schale, mit dem genannten Florentiner und verwandten Objekten.⁷

Die Inventareinträge zu vorliegendem Ob-jekt zeugen von der bewegten Geschichte der Stuttgarter Kunstkammer: Die bereits im

frühen 17. Jahrhundert zum Besitz der Her-zöge von Württemberg gehörende Schale wurde im Dreißigjährigen Krieg mit nach Straßburg geflüchtet.⁸ Bei der Neuauftel-lung der Kunstkammer 1669⁹ unter Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) kam sie ins Alte Lusthaus und ging später als Erbstück an Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) über, der es seiner zweiten Frau Franziska von Hohenheim (1748–1811) für ihr Palais über-gab.¹⁰ Nach seinem Tod musste sie es, wie auch zahlreiche andere Stücke, an die her-zogliche Familie zurückgeben. 1811 stattete der herzogliche Baudirektor Nikolaus Thouret (1767–1845) damit neu geschaffene Appartements im Neuen Schloss aus,¹¹ bevor die Schale 1817 von König Wilhelm I. (reg. 1816–1864) bei der Eingliederung der Kunstkammer in die Staatsverwaltung wieder in diese Sammlung integriert wurde. [KKH]

Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, unpaginiert (1635)¹²:

Ein Muschel von Lap: laz: mit einer schiltkrott 18.

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2r (1669):

9. Ein schalen von Lapide Lazuli mit einem fuß, auf einer güldin schiltkrotten.

HStAS A 20 a Bü 26, S. 2f. (1705–1723):

Der Kasten T. Im Obersten Gefach. Nr. 4. Von vortrefflichem Lapide Lazuli oder Lasur-Stein ein kostbahrer Schahl, oben dreyeck(?), länglicht, 7 Zoll in der Länge am Mundstück,



breit 4 ½. Oben mit ein Löwenkopff. Die Höhe ist 6 ½ Zoll. Der fuß ist eine Schiltkrot worauf das gantz werck stehet, mit gülden klauen, auch der Griff unten und oben zierlich von Goldschmidt arbeit befestiget. Links am Rand: T 1.4.

HStAS A 20 a Bü 32, fol. 1v–2r (1750):
Nro. 4 Von sehr rahrem Lapide Lazuli oder Lasur-Stein eine Schaaln, oben deyeckigt, länglichst, 7 Zoll in der Länge, am Mundstück breit 4 ½ Zoll, oben mit einem Köwen-Köpff. Die Höhn ist von 6 ½ Zoll; Der Fuß ist ein Schildkrotn, worauf das ganzn Werck stehet, mit goldenen Klauen; auch der Griff unten und oben von schöner Goldschmidt-Arbeit befestiget.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 77, fol. 3 (1776):
Mit Randvermerk links: Im Schloß zu Ludwigsburg, Seit An: 1765.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 52v (1791/92):
II. Pretiosa.

Nr. 4 1. Schaale von sehr rarem Lapide Lazuli oder Lasurstein, oben dreyekigt länglicht, 7 Zoll in der Länge, am Mundstück breit 4 ½ Zoll oben mit einem Löwenkopff. Die Höhe ist von 6 ½ Zoll, der Fuß ist eine Schild-

kröte worauf das ganze Werk stehet, mit goldenen Klauen; auch der Griff unten und oben von schöner Goldschmidt Arbeit bevestigt. Auf der linken Seite: vid. Abgb: (?) in der Fr. Herzog: Pal: S: Nro: 1. fol. 6.; (?) An Herrn Hofbaumeyster v. Thouret mit hö(herer?) Genehmigung im J. 1811 abgegeben; im J. 1817 wieder reg.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 24, Anm. 114, S. 61, Anm. 131, S. 153, Abb. 18;
Fleischhauer 1977, S. 8, 68, mit Abb.;
Distelberger 1978, S. 84f., Abb. 53;
AK Turin 1999, S. 53, mit Abb.;
AK Wien 2002/03, S. 138, Kat. Nr. 55;
AK Florenz 2015, S. 177, S. 309, Nr. 22.

Dekoren klassifiziert.

⁷ Florenz, Museo degli Argenti, Inv. Nr. 1921, Nr. 764. Vgl. Distelberger 1978, S. 84; AK Wien 2002/03, S. 138.

⁸ HStAS A 201 Bü 1.

⁹ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2r.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 52v.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 52v.

¹² Verzeichnis der Wertgegenstände, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) auf der Flucht nach Straßburg mit sich führte.

¹ Ergänzung des 19. Jahrhunderts.

² Im Kunstkammer-Hauptbuch ist zur Inv. Nr. KK grün 126 vermerkt: [...] der Fuß ist eine zur Hälfte golden zur Hälfte hölzerne [...].

³ AK Livorno 2015, S. 28.

⁴ In der berühmten Erzählung „Der Schiffbrüchige“ erscheint dem Gestrandeten bei einem Dankesopfer eine Gottheit und wird von ihm so beschrieben: „Ihr Götterbart war über zwei Ellen lang. Ihr Leib war mit Gold überzogen, und ihre Augenbrauen waren aus echtem Lapislazuli.“ Zitiert nach: Hornung 1971, S. 118.

⁵ AK Livorno 2015, S. 52f.

⁶ Florenz, Museo di Mineralogia, Inv. Nr. 1947: 13683/647. Zur stilistischen und motivischen Verwandtschaft vgl. Distelberger 1978, S. 84; AK Wien 2002/03, S. 138. Das Stück wird von ihm als 3. Typus von Gasparo Miseronis Gefäßen mit zoomorphen

159 Gießbecken und Kanne

Becken

Mailand, um 1580

Jaspis, Silber, vergoldet. H. 4,0 cm, B. 31,0 cm, T. 23,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 132

Kanne

Mailand, um 1580

Jaspis, Silber, vergoldet. H. 23,0 cm, B. 21,0 cm; 13,8 cm, T. 10,7 cm, D. 11,1 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 133

Am Rand des Beckens ist ein kleines Stück ausgebrochen. Ferner zeigt sich ein gekitteter Sprung. Die Kanne hat am Schnabel eine 1,5 cm breite Narbe.

Das spitzovale Gießbecken mit mäßig tiefer Schale ist aus überwiegend grünem Jaspis mit einem rot-ockerfarbenen Bereich an der flachen, breiten Fahne gefertigt. In der Mitte hat es eine Vertiefung, in die der silberne Fuß der dazugehörigen Kanne passgenau eingesetzt werden kann.

Die Kanne mit ovalem Korpus aus rot geflecktem Blutjaspis hat eine silbervergoldete Fassung am glatten Fuß mit zweifach gekehltem trommelförmigem Aufsatz mit Deckplatte. Darüber setzt auf rundem gedrungenem Fuß die Kanne auf. Sie ist unten abgerundet und ihre glatten Wände erweitern sich nach oben. Der untere Bereich ist durch radial angeordnete Pfeifenkehlen

gegliedert. Der spitz zulaufende Mundrand ist stark eingekehlt, am Ausguss zierte ein geflügeltes Medusenhaupt den Steinschnitt. Der silbervergoldete Henkel wird durch zwei im Gegenschwung sich treffende C-Bögen gebildet, dessen oberer, größerer mit einem Maskaron verziert ist. Am Schnabel oben wurde ein vier Zentimeter breiter Bügel im Stein stehen gelassen, der den Ausguss überspannt.

Bereits seit der Antike wurden aus Jaspis luxuriöse Gefäße hergestellt. In der Frühen Neuzeit hat man aufwendig gearbeitete Kannen und Becken bei den Festessen zum Reinigen der Hände bei Tisch gereicht. Die Dekoration der Kanne mit Pfeifenkehlen im unteren Bereich kommt in ähnlicher Art an Gefäßen der Mailänder Steinschnittwerkstätten vor. Das Medusenhaupt am Ausguss hatte apotropäischen Charakter.

1669 gab Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) dieses Lavoir mit zahlreichen weiteren Pretiosen in die Kunstkammer, um eine repräsentative Neuaufstellung im Alten Lusthaus sicherzustellen.¹ [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, S. 2 (1669/71):

1. Ein Giessbecken mit einer Kanten von orientalischem Jaspis, welche Kanten in verguldt Silber eingefaßt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 53r–54r (1791/1792):

Nr. 7

Eine Gießkanne zu dem nachfolgenden Lavoir No. 8 von Jaspis mit stark vergoldetem silbernen Griff oder Handheben und Fuß; ist hoch 7½ Zoll, der Diameter Orificii 5 Zoll weit lang 4 Zoll, die Tiefe beträgt 5¼ Z. Der Fuß ist stark vergoldet, in oval Form, 4 Zoll lang 3½ Zoll breit. Der Jaspis ist braunroth, oben wo sich die Kanne zuspitzt ist auswendig im Gesicht sculptirt.

Nr. 8

Das Lavoir oder Becken zu vorstehender Kante No. 7 von Jaspis, mit grün, und roth und gelb untermischt. Die Form ist ein etwas spitzig zu beiden Enden auslaufendes Oval 13 Zoll in der Länge 9 ½ Zoll in der Breite. In der Mitte ist ein ausgegrabenes tiefes Oval, von dem nemlichen Jaspis. Die Kanne mit ihrem Fuß und silbernen oval Ring darin eingesetzt, dass es v(f)est steht.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 60, Anm. 123 u. 153.

¹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 59–67.



160 **Deckelschale mit Delfinhenkeln**

Mailand¹, 2. Viertel oder Mitte 16. Jh.

Rosa-gelblicher Chalcedon, Diamant, Rubine, Goldmaille, geschliffen, geschnitten. H. 13,6 cm, B. 18,1 cm, D. 14,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 106

Der Bügel ist gebrochen. Über dem Bruch fehlt eine Schwanzflosse des Delfins. Im Randstück wurde der Chalcedon am Ansatz eines Henkelteils gekittet.

Die Deckelschale mit kleinem Glockenfuß ist am Rand besetzt mit wulstigen, tauschierten Goldstreifen. Der bauchige Gefäßkörper ist von gedrungener, halbkugelförmiger Form. Er ist im unteren Teil außen mit 16 geblähten und gerahmten Pfeifen verziert, denen im Inneren Vertiefungen entsprechen. In den Zwickeln befinden sich kleine stilisierte Früchte. Über einem kleinen Perlstab sitzt eine Kehlung mit schmalen konkaven Pfeifen, darüber schließt sich ein Kranz von Akanthusblättern an. Die Schale endet in einer engen Mündung mit etwas hochstehendem, unterschrittenem, einfach profiliertem Rand. Ein geschweiffter, an der Spitze einmal abgesetzter Deckel mit geschnittenen Akanthusranken, dessen oberer Abschluss eine kleine goldene Akanthusrosette bildet, fügt sich auf die schmale Mündung. Der besonders reich geschnittene Bügelhenkel, der aus einem Stück gearbeitet ist, besteht aus zwei fein geschuppten Delfinen, die in die tellerförmigen Scharnierstücke beißen. Auf ihrem Rücken liegen Akanthusblätter. Diese haben im Inneren kleine Blütenrosetten mit rotem und blauem transluzidem Email. Oben in der Mitte des Henkels ist ein Ring aus einer

grün, blau und schwarz emaillierten Schlange angebracht, die ihren Schwanz um den Hals windet und auf dem Kopf einen Brillanten und auf dem Rücken viele kleine, kugelig geschliffene Rubine trägt. Der Unterkiefer der Schlange ist beweglich gearbeitet.

Der Steinschnitt der Schale wird zu Recht von Distelberger mit Goldschmiedearbeiten verglichen, so differenziert und fein ist die Dekoration des Gefäßes gestaltet.² Besonders hervorzuheben ist, dass das Innere der Schale mit der gleichen Sorgfalt wie das Äußere gearbeitet ist. Das Gefäß lädt zum Betrachten mit Lichteinfall ein, um die ganze Schönheit des bearbeiteten Steins sichtbar werden zu lassen. Der Detailreichtum des Steinschnitts fordert regelrecht zum eingehenden Studium der Deckelschale auf. Diese virtuose Gestaltung macht sie zu einem exemplarischen Kunstkammerstück, in dem sich die Aspekte der Naturalia und Artificialia aufs Schönste vereinigen.

Das Objekt war bereits in der Frühzeit der Stuttgarter Kunstkammer eines der beliebtesten Artefakte, das Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) seinen Besuchern zeigte und das so zum wesentlichen Teil ihrer Wertschätzung beitrug. Schon der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer (1578–1647) erkannte die Chalcedonschale bei seinem Besuch der Stuttgarter Kunstkammer 1616 als herausragendes Stück. In seinem Bericht an Herzog Philipp II. von Pomern (reg. 1606–1618) beschrieb er die Deckelschale als „ein über die Massen schön vnd künstlich auss gelblechtem Jaspis geschnittener, vnd gezierter Weichkessel mit Diamanten veretzt.“³ Frühneuzeitliche Quellen nennen überdies neben dem

kunstvollen Steinschnitt und der kostbaren Materialität des Objektes auch die prominente Herkunft: So wird das besondere Gefäß in einer Liste der 1635 nach Straßburg in Sicherheit gebrachten Kostbarkeiten als *mailändische Deckelschale* geführt.⁴ [KKH]

Quellen:

Von Oechelhäuser 1891, S. 307, Philipp Hainhofers Bericht (1616):

„[...] ein über die Massen schön vnd künstlich auss gelblechtem Jaspis geschnittener, vnd gezierter Weichkessel mit Diamanten veretzt [...]“

HStAS A 201 Bü 1, unpaginiert (1635):

Die mailändische Deckelschale aus Chalcedon

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 1v (S. 2) (1669/71):

3. *Ein schöner Weyhekeßel von Agat, sambt den Dekel goldt gefaßt, mit einem anhangenden Schlangen oben ein Demant.*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 139r (1791/92):

Nro: 534. 1 kleine Schüssel von weiß und gelb bräunlichten Achat mit einem Dekel und Handheben sehr künstlich geschnitten und gearbeitet; der untere Theil des fußes, wie auch der Dekel und Handheben sind mit Zinn vergoldtem Silber beschlagen, und an den Handheben, ein Ring in Form einer Schlange, die mit einem Diamant und vielen Rubinen besetzt ist.

[Am linken Rand in Tusche geschrieben]:

vide Abgabe Urkund in der Gro(?) Herzogin Palais. S: Nr: 1. fol: 36b (?)



Literatur:

Landenberger 1973, S. 20;

Fleischhauer 1976, S. 15, Anm. 24, S. 23,

Anm. 103, S. 60, Anm. 118;

AK Wien 2002/03, S. 115–117, Nr. 22.

¹ Fleischhauer vermutet, dass die Deckelschale bei Prosper Lombardi zusammen mit weiteren Steinschnittgefäßen erworben wurde. In das Jahr 1644 datiert eine Auflistung von Steinschnittgefäßen, die „Unterschiedliche Juwelen und Raritäten, die mehrerenteils bei Prospero Lombardi, Kaufmann in Milano

seind erhandelt worden“ aufführt. Die Erwerbungen wurden wohl um 1615 oder davor getätigt, allerdings erfolgten die Zahlungen erst 1622. Die Deckelschale jedoch taucht in dieser späten Liste nicht auf. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 39f. Lombardi wird auch als Verkäufer eines mit Perlen bestickten Sattels (1609/10) und mit weiteren Lieferungen und Arbeiten 1619/20 in den Landschreibereirechnungen genannt. Vgl. HStAS A 256 Bd. 96, fol. 330v und Bd. 101, fol. 349r, 350r. Da der württembergische Hof häufig von diesem Mailänder Händler Luxusgüter bezog, besteht durchaus die Möglichkeit, dass auch die exquisite Deckelschale durch ihn nach Stuttgart gelangte. Allerdings wäre die Deckelschale dann erst vergleichsweise spät nach ihrer Entstehung verkauft worden.

² Ausführliche Beschreibung und Einordnung des Werkes findet sich bei AK Wien 2002/03, S. 115–117. Der Autor sieht das Stück in Zusammenhang mit einer Doppelhenkelvase in Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti (Inv. Nr. Gemme 1921), und zwei Bergkristallkrügen im Kunsthistorischen Museum Wien (Inv. Nr. 2224, MR281).

³ Zitiert nach: Von Oechelhäuser 1891, S. 307.

⁴ HStAS A 201 Bü 1.

161 **Deckelkrug aus Serpentin**

Sachsen, spätes 16. Jh.

Serpentin, Silber vergoldet. H. 14,5 cm,

B. 16,0 cm, T. 12,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 43

Dieser konische Deckelkrug ist mit einer silbervergoldeten Deckel- und Henkelmontierung versehen. Die obere Randfassung ist mit Rankenornamenten verziert. Der s-förmige Henkel trägt eine Herme.

Der Krug zählt zu einer Gruppe von Serpentin Gefäßen, die sich in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg erhalten hat.¹ Das schlichte Geschirr wurde wegen seiner besonderen Materialbeschaffenheit geschätzt. Als einziges Mineral kann Serpentin kurz nach dem Brechen im bergfeuchten Zustand, ähnlich wie Holz oder Elfenbein, gesägt, geschnitten und gedreht werden. Im trockenen Zustand wird es später, wie andere Steine auch, poliert.

1729 wird das Mineral im „Aufrichtigen Jubel“ folgendermaßen beschrieben: „Serpentinstein ist eine Art von Marmor, siehe ganz dunkelgrün, mit dergleichen aber etwas schwärzeren Flecken wie auf den Schlangenhäuten zu sehen, davon ihm auch der Name geworden. Man findet solchen häufig in Meissen, und werden allerhand Geschirr, als Krüge, Schalen, Becher, Schüsseln, Flaschen, Bixen, Schrecksteine und mehr anders davon gemacht, und durch ganz Teusch- und andere Lande verführt, dabei die Verkäufer einen ganzen Catalo-

gum von der Krafft und Wirkung mit in den Kauff gebe. Die vornehmste darunter bestehet darinn, daß es kein Gift leyde, und sobald was giftiges darein oder daran kommt zerspringe, daher es denjenigen, welche sich vor dem Tod fürchten, ein bewährtes Mittel ist, daß sie gutes Muths daraus trinken mögen.“² Die schlangenähnliche und namengebende Erscheinungsform wird schon bei Plinius (23–79 n. Chr.) beschrieben, der den Serpentin „Ophit“ nennt und von anderen „Marmorarten“ unterscheidet: „Diese beiden unterscheiden sich vom Ophit, der seinen Namen der schlangenähnlichen Fleckung verdankt, dadurch, dass sie auf verschiedene Weise gefleckt sind, der augusteische hat nämlich wellenförmig krause, in eine Spitze sich vereinigende, der tiberische zerstreute, nicht zusammen gewundene graue Streifen. Vom Ophit findet man nur sehr kleine Säulen; er bildet zwei Arten, eine weisse weiche und eine schwarze harte. Beide Arten sollen aufgebunden gegen Kopfschmerzen und Schlangenbisse gut sein; den weissen empfehlen Einige, Wahnsinnigen und Schlafsuchtigen aufzubinden. Gegen Schlangen empfiehlt man besonders diejenige Art, welche aschgrau aussieht, dieser Farbe wegen den Namen Tephria führt, aber auch nach seinen Fundorten Memphistes genannt wird. Man legt ihn als Pulver mit Essig auf Stellen, welche gebrannt, oder geschnitten werden sollen; er bewirkt, dass der Körper unempfindlich wird und bei der Operation keine Schmerzen fühlt“ (Natura-

lis Historiae, 36. Buch, 191).³

All diese zugesprochenen Eigenschaften sprachen aus der Sicht des 17. Jahrhunderts sowohl für eine Verwendung als Tafelgeschirr als auch für den Einsatz im medizinischen Bereich, wo Serpentinestein für Bauchwärmer verwendet wurde. Zwei solcher Bauchwärmer haben sich auch in der württembergischen Kunstkammer erhalten (Inv. Nr. KK grün 316 und 349). Das Material der meisten Gefäße der Zeit stammt wohl aus den Serpentinvorkommen bei Zöblitz in Sachsen, wo seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Serpentin abgebaut und verarbeitet wurde. Fassungen an den Gefäßen konnten an anderen Orten, in die sie vertrieben wurden, hinzugefügt und den Wünschen der Auftraggeber entsprechend angepasst werden. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 94r (1791/1792):
175 Ein Kännlein von Serpentin Stein mit vergoldetem Silber beschlagen.

Literatur:

Hoyer 1995, S. 81, Kat. Nr. 13.

¹ Deckelhumpen KK grün 6, runde Platte E 854, Deckeldose KK grün 36, 5-tlg. Bechersatz KK grün 329, 6-tlg. Bechersatz mit einem Deckel KK grün 336, 5-tlg. Tellersatz KK grün 343–347, und zwei Bauchwärmer KK grün 316 u. 349.

² Zitiert nach: Syndram 1991, S. 80.

³ Plinius 2007, Bd. 2, S. 520.



Steinschnittarbeiten aus der Werkstatt von Hans Kobenhaupt

Sich einen eigenen Hofkünstler im Kunsthandwerk des Steinschnitts zu leisten, gehörte zu den Ausnahmen an fürstlichen Höfen und stellte einen besonderen Luxus dar. Am kaiserlichen Hof in Prag wurden von Rudolf II. (reg. 1576–1612) die Mitglieder der berühmten Mailänder Steinschneiderfamilie Miseroni beschäftigt, deren Erzeugnisse zu den begehrtesten Objekten dieser kunsthandwerklichen Sammlerstücke zählten. Die zierlichen, häufig mit einer kleinen Figur aus Goldemail bekrönten Gefäße aus der Stuttgarter Werkstatt des Johann (Hans) Georg Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)¹ finden sich in kleinen Gruppen in den Sammlungen von Kopenhagen, Paris, Wien, München, Dresden und Stuttgart.² Ein einziges Werk in Kopenhagen trägt die Signatur „HK“³, welches die typisierenden Elemente vereint, die die Werke Kobenhaupts aufweisen, und damit auf seine Werkstatt zurückzuführen sind: Allen Gefäßen ist eine hohe Vollendung der technischen Ausführung des Steinschnitts und der Goldschmiedearbeit gemeinsam, über dem Fuß erhebt sich ein kräftig geschwelter Vasenschaft mit pilzförmigem, abschließendem Knauf, darüber eine Kuppel, teilweise gepasst, die häufig noch einen Deckel besitzt. Unterbrochen wird dieser

Aufbau durch farbige Goldemailmontierungen mit unterschiedlichen Blätterformen, die oft Delfine als dekorative Elemente aufweisen. Die kunstvollen Fassungen zeigen außerdem virtuose Einzelheiten, wie weibliche Halbfigürchen, S- oder C-Spangen, Schuppenkränze und die ebenfalls typischen Deckelstatuetten.

Als Material verwendete Kobenhaupt überwiegend *hielendischem*⁴ (einheimischen) sowie orientalischen Jaspis und Achat.⁵ Jährlich lieferte er dem Stuttgarter Hof Trinkgeschirre⁶, geschnittene Steine⁷, geschnittene Landschaften⁸, Salzfüßlein⁹, geschnittene Abbilder (Porträts)¹⁰, Balsambüchlein¹¹, Jaspisbesteck¹², Zargen und Kleinobjekte aus Achat und Jaspis¹³, Geschmeide für den Fürsten¹⁴, Korallen und Achate¹⁵, aber auch polierte Steine für den Brunnen auf dem Schlossplatz¹⁶. Für diese zahlreichen Arbeiten erhielt Kobenhaupt hohe Vergütungen zwischen 10 und 450 Gulden. Gegen 1623 sinken die Zahlungen und ab 1624 erhält Kobenhaupts Witwe noch Zahlungen für weitere Arbeiten, wohl auch für Werkzeuge der Werkstatt.¹⁷ Eventuell stammt aus dieser späten Phase die im Vergleich mit Stücken aus der Hochzeit unvollendet wirkende Fußschale aus Achat (KK grün 40, Kat. Nr. 167). Kobenhaupt bildete in seiner Werkstatt

auch aus, zu den Schülern zählen François Guichard (nachgewiesen 1610–1634) und Bartel Börner d. J. (1590–1646).¹⁸

Inwieweit die filigranen, mit transluzidem und opakem Email verzierten Goldfassungen von Kobenhaupt selbst oder von in seiner Werkstatt tätigen Goldschmieden wie Guichard und Anthon Niclas, der 1616 in seinen Diensten stand, stammen, lässt sich heute schwer feststellen.¹⁹ Nach Fleischhauer war Hans Kobenhaupt, der aus Zweibrücken nach Stuttgart kam, der Sohn oder Enkel des aus Würzburg stammenden Straßburger Goldschmieds Georg Kobenhaupt.²⁰ Über seinen Werdegang ist wenig bekannt. Aus Prag kommend richtete er 1601 in Zweibrücken eine Schleifmühle ein.²¹ Diese Hinweise auf qualitätvolle Produktionsstätten und die Kenntnisse, die für die Errichtung eigener Werkstätten nötig waren, lassen vermuten, dass er primär als Steinschneider tätig war, aber auch Kenntnisse in Goldschmiedearbeiten hatte und Wert auf kunstvolle Fassungen für seine Arbeiten legte. Dies macht eine Kooperation und Werkstattgemeinschaft mit versierten Goldschmieden und Emailleuren wahrscheinlich.

Wie die Kunstwerke aus der Stuttgarter Werkstatt nach Dresden, München, Kopen-

hagen, Paris und Wien gelangten, kann ebenfalls nur vermutet werden. Die Tatsache, dass sich in der Stuttgarter Kunstkammer lediglich eine Handvoll Stücke erhalten hat, weist darauf hin, dass von der großen Anzahl der in den Rechnungen erwähnten Arbeiten sicher während des Dreißigjährigen Krieges vieles für Württemberg verloren ging und heute eventuell in den Sammlungen in Wien, München und Paris zu lokalisieren ist. Anderes zählte höchstwahrscheinlich zu willkommenen Geschenken, die die herzogliche Familie befreundeten Fürstenhöfen, wie eventuell in Kopenhagen, gemacht haben. Die in Stuttgart erhaltenen Werke Hans Kobenhaupts gehören zusammen mit den Beispielen in den anderen europäischen Sammlungen zu den besten deutschen Steinschnittarbeiten des frühen 17. Jahrhunderts. [KKH]

¹ Über das Geburtsdatum ist nichts bekannt. Bislang war die Tätigkeit in Stuttgart ab 1609 der erste Nachweis; in weiteren Publikationen nennt Fleischhauer mit 1601, der Gründung einer eigenen Steinschleifmühle in Zweibrücken, ein früheres Tätigkeitsdatum. Vgl. Fleischhauer 1971, S. 425f., Fleischhauer 1972b, S. 30.

² Werner Fleischhauer erstellte erstmals 1970 und 1972 eine Übersicht dieser rund zwei Dutzend Werke und brachte sie als Arbeiten Kobenhaupts zusammen, vgl. Fleischhauer 1970b, S. 284–293, Fleischhauer 1972a, S. 29–32.

³ Kopenhagen, Rosenborg Slot, De Danske Kongres

Kronologiske Samling På Rosenborg, Inv. Nr. 1-121

⁴ HStAS A 265 Bd. 98, fol. 335r, Trinkgeschirr und Salzfläschlein aus „hielendischem“ Jaspis.

⁵ Vergleichsstücke: Wien, Kunsthistorisches Museum (KHM), Inv. Nr. KK 1619: Deckelschale mit der Figur der „Virttembergia“, die evtl. nach der Schlacht von Nördlingen 1634 in die habsburgischen Sammlungen und 1871 aus Ambras in die Bestände des KHM übernommen wurde. Sowie Inv. Nr. KK 1696, KK 1801, KK 1815, KK 1820, KK 1751, KK 1755, KK 1928. Paulus Rainer, Wien, danke ich herzlich für die Informationen, die er mir zur Verfügung stellte. München, Schatzkammer, Inv. Nr. 413, 487, 467; Paris, Louvre, Inv. Nr. 2037, E188, MR 173, MR 179; Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. V 15, V 6; Kopenhagen, Rosenborg Slot, De Danske Kongres Kronologiske Samling På Rosenborg Inv. Nr. 5-291, 3-61/63, Nationalmuseet Inv. Nr. MN D 81; Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1882.88.

⁶ HStAS A 265 Bd. 96, fol. 323v (für 40 fl.); Bd. 97, fol. 344r; Bd. 98, fol. 335v (mehrere Arbeiten, u.a. geschnittene Steine, für 276 fl.); Bd. 99, fol. 357v; Bd. 101, fol. 369v, 373v; Bd. 105, fol. 348r; Bd. 109, fol. 404r.

⁷ HStAS A 265 Bd. 97, fol. 346r; Bd. 98, fol. 352bv; Bd. 100, fol. 370v, 381v; Bd. 105, fol. 351v; Bd. 108, fol. 361r.

⁸ HStAS A 265 Bd. 97, fol. 347bv (für 60 fl.).

⁹ HStAS A 265 Bd. 98, fol. 335r; Bd. 99, fol. 347r (für 113 fl.).

¹⁰ HStAS A 265 Bd. 104, fol. 383 (in Perlmutter geschnittene Abbilder des Herzogs, des gewesenen Königs [Heinrich IV.] für 18 fl. und der zwölf römischen Imperatores); Bd. 108, fol. 361r (Contrefeitt aus Achat für 162 fl.). Siehe dazu auch das Porträt Herzog Johann Friedrichs (reg. 1608–1628), das heute als ein Werk Kobenhaupts gesehen wird, vgl. Kat. Nr. 107).

¹¹ HStAS A 265 Bd. 105, fol. 371ar (für 90 fl.).

¹² HStAS A 265 Bd. 102, fol. 370r; Bd. 108, fol. 359r (72 fl.).

¹³ HStAS A 265 Bd. 100, fol. 361v (für 10 fl.).

¹⁴ HStAS A 265 Bd. 99, fol. 346v; Bd. 105, fol. 370r

(für verschiedenste Arbeiten 446 fl.).

¹⁵ HStAS A 265 Bd. 99, fol. 348v.

¹⁶ HStAS A 265 Bd. 105, fol. 366r.

¹⁷ HStAS A 265 Bd. 111, fol. 388v, 393r; Bd. 112, fol. 433v, 437r; Bd. 113, fol. 400v.

¹⁸ 1613/14 erhält Kobenhaupt neben Entlohnung für Arbeiten, Zahlungen für die Ausbildung von „Franz Guichard“, Goldarbeiter, zum Edelsteinschneiden, vgl. HStAS A 265 Bd. 100, fol. 358v, 359r. Nach Philipp Hainhofer (1578–1647) war Barthel Berner, „so des Kobenhaupts, berühmten Steinschneiders zu Stuttgart, gesell gewesen) und arbeitet später in einer eigenen Werkstatt im Lusthaus auf der Jungfernbastei“ (heute Brühlsche Terrasse) für den Dresdener Hof, vgl. AK Idar-Oberstein u.a. 1998, S. 62, danach auch zitiert, dort als Bartholomäus Börner identifiziert.

¹⁹ Vgl. Fleischhauer 1970b, S. 292.

²⁰ Fleischhauer 1970b, S. 288.

²¹ Vgl. Fleischhauer 1972b, S. 30.

162 Fußschale mit Deckel aus Jaspis

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)

Stuttgart, 1610–20

Roter Jaspis, Gold, Email. H. 11,0 cm, B. 6,9 cm, T. 5,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 81

Email stellenweise beschädigt.

Der gewölbte, ovale Fuß der Fußschale aus Jaspis ist in der Mitte erhöht und mit einem schmalen, weiß emaillierten Goldrand gefasst. Darüber befindet sich der für Kobenhaupt typische kräftige Schaft in Vassenform mit pilzförmigem Knauf. Der Ansatz der Kupa ist mit einem weiß und grün emaillierten Blattkranz verziert, an dem seitlich zwei Drachen- bzw. Delfinbügel angebracht sind. Auf dem Deckel der Fußschale aus rotem Jaspis steht stolz die römische Göttin Minerva mit Fahnenlanze und Medusaschild.

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 24 r–25 v (1791/1792):

Ein kleines ovales Geschirr oder Becherlein von rothem Jaspis, von eben dergleichen Form wie der vorhergehende Nro. 58 auf dessen Deckel ein Männlein, wie ein Roman stehet, ist hoch samt dem Männlein und Dekel 4 Zoll. Das Männlein und sein Postamentlein, die Einfassung des Dekels, wie auch des Fußes und des Blättleins an dem Fuß ist alles von purem Gold.



Literatur:

Fleischhauer 1970b, S. 287, Anm. 11, dort irrtümlich als Inv.Nr. KK grün 18 bezeichnet.

Fleischhauer 1972b, S. 29;

Fleischhauer 1976, S. 41, Anm. 246.



163 **Deckelpokal**

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)

Stuttgart, um 1610/20

Silber, vergoldet, schwärzlich-grauer durchsichtiger Achat (Onyx). H. 12,1 cm, D. 5,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 111

Vergoldung fast ganz abgerieben; sternförmiger Sprung in der Kuppa, kleine Scharte am Rand.

Der Deckelpokal besteht aus einem flach gewölbten, in der Mitte erhöhten Tellerfuß, dem für Kobenhaupt typischen Vasenschaft und einer kelchförmigen Kuppa. Auf dem flach gewölbten Deckel steht auf einem hohen, doppelkonischen Podest Amor mit Bogen, einen Pfeil aus dem Köcher ziehend. Am Rand von Deckel und Fuß und an den Gelenkstellen zwischen Schaft und Kuppa, Schaft und Fuß befindet sich eine Fassung aus vergoldetem, meist in Form von Blattkränzen gezacktem Silberblech. Auf der Unterseite von Deckel und Fuß befinden sich kleine Schrauben zur Befestigung der Metallteile.

Quelle :

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 75rv (1791/1792):
Ein sauberes kleines Becherlein samt Fuß und Dekel von Orientalischen Achat, hoch samt dem Cupido, der auf dem Dekel steht 5½ Zoll, tief 1½ Zoll. Das Postamentlein auf welchem das geflügelte Männlein steht, wie auch die Einfassung des Randes und Dekel und am Fuß ist alles von vergoldetem Silber.

Literatur:

Fleischhauer 1970b, S. 287.



164 Fußschale mit Deckel

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)
Um 1600

Grün-rot-blau-weiß gesprenkelter Moosachat,
Silber, vergoldet. H. 13,2 cm, B. 8,5 cm, T. 6,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK grün 121

Vergoldung fast ganz abgerieben, zwei Scharten
am Rand der Kupa.

Die Fußschale besitzt einen flach gewölbten,
in der Mitte erhöhten Fuß, der am Rand in
breitem vergoldetem Silberstreifen mit ge-
drehter Schnur und gezacktem Blattkranz
gefasst ist. Als Schaft dient ein flacher

Knauf aus Achat zwischen zwei trommel-
förmigen Gliedern aus vergoldetem Silber,
jeweils besetzt mit vier kleinen, vierblättri-
gen Rosetten. Auf der ovalen Kupa liegt
ein flach gewölbter Deckel mit übergreifen-
dem Silberrand aus zwei Schnüren und ei-
nem Blattkranz, in der Musterung dem Fuß-
rand entsprechend. In der Mitte auf
geschweiftem Blütensockel steht eine Ve-
nus-Statuette, die mit ihrer linken Hand an
ihre Brust greift und mit ihrer rechten ein
herabgleitendes Tuch hält.

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 74v (1791/1792):
*Nro. 58 Ein kleines ovales Geschirr von grün,
roth und weiß gesprengten Jaspis, auf des-
sen Dekel oben mit eine silbernes und ver-
goldetes Bildlein, die Venus, stehet, ist hoch
samt dem Dekel und dem Bildlein darauf
6 Zoll, in Form einer Schaale mit ovalem Ori-
ficio, so in dem größten Diametro 3¼ Zoll
hält, ist tief 1 Zoll der Fuß ist ein ovales mit
vergoldetem Silber eingefasstes erhabenes
Blättlein.*

Literatur: unveröffentlicht



165 Fußschale aus Jaspis

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)

Stuttgart, 1610–20

Jaspis, Gold, Email. H. 7,2 cm, B. 9,5 cm, T. 6,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK grün 12

Email stark beschädigt, Montierung am Fuß etwas lose.

Die Schale ruht auf einem rechteckigen Fuß mit abgeschrägten Ecken, der in der Mitte erhöht ist. Der Fuß ist mit der flachen dicken profilierten Schale von gleicher Grundform durch einen doppelten Blütenkelch

mit c-förmigen Rankenbündeln aus weiß und grün emailliertem Gold verbunden.

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 13r (1791/1792):
Ein Aufsätzlein von dunkelm Jaspis in forma octagona am Fuß mit vergoldetem Silber beschlagen, auch zum Theil emailliertem.

Literatur:

Fleischhauer 1970b, S. 287;
Fleischhauer 1976, S. 51;
AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 621, Nr. L 12.



166 Fußschale mit Deckel

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)

Nahetal (?) (Achat), 1. Viertel 16. Jh.

Rosafarbener Achat, Silber, vergoldet. H. 9,5 cm,

B. 6,3 cm (Kuppa), T. 4,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 28

Durchgehender Sprung im Deckel.

Die flache, schlankovale Schale ruht auf einem ovalen, flach gewölbten, in der Mitte stark erhöhten Fuß, der am Rand mit einem kleinen Blattkranz aus vergoldetem Silber gefasst ist. Der Schaft wird gebildet von

einem profilierten, in der Mitte wulstartig verdickten und gekerbten Glied aus ehemals vergoldetem Silber mit abwärts hängendem kleinem gezacktem Blattkranz. Den flach gewölbten Deckel zieren ein hochstehender Blattkranz und ein etwas übergreifendes Wellenbandornament aus vergoldetem Silber. Oben auf dem doppelkonischen Blütensockel steht eine allegorische Frauengestalt mit in die Hüfte gestemmt Buch und einem in Schlangenlinien zur Seite wehenden Tuch. Eventuell stellt sie das Sinnbild des Mottos „Amour ne se peut celer“ dar – Die Liebe lässt sich nicht verbergen.¹

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 112v (1791/1792): *Eine ganz kleine oval länglichte Schale von Achat mit einem dergleichen Fuß und einem Dekel von röthlichem Achat. Der Griff, Fuß und Dekel mit Zier vergoldeten Einfassungen und auf letzterem eine Statue auf einem Postament Silber und vergoldt.*

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Henkel / Schöne 1996, Sp. 1287.

167 Fußschale aus Achat

Hans Kobenhaupt (nachweisbar ab 1601/09–1623)

Um 1620 (?)

Milchigweißer, gemaseter, durchscheinender Achat. H. 9,0 cm, B. 6,5 cm (Kuppa), T. 5,9 cm
LMW, Inv. Nr. KK grün 40

Das Stück ist möglicherweise unvollendet.

Auf dem ovalen, flach gewölbten und in der Mitte stark erhöhten Fuß befindet sich ein für die Werkstatt Kobenhaupt typischer Vasenschaft. Am Ansatz der tiefen Kuppa sitzt ein vergoldeter einfacher Silberring. Die Fußschale hat nur diese eine schlichte Fassung, weitere fehlen wohl. Dies lässt vermuten, dass die Schale eventuell zu den nach seinem Tod gelieferten und bezahlten Arbeiten aus Kobenhaupts Werkstatt gehört.

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 14v (1791/1792):
Ein Becherlein von sehr schönem durchscheinendem Agat.

Literatur: unveröffentlicht



„Crystall, Cristall,

[...] Ein weiß=heller durchsichtiger und nicht so gar harter Stein, wie ein Stück Eiß anzusehen, welcher hin und wieder in Europa, auf dem Alpen=Gebürge, in Böhmenen, Ungern und vielen andern Ländern gefunden, und Zweifels ohne aus einem hellen Stein=Wasser erzeugt wird, in dem man zuweilen in dessen Mitten noch einen Tropfen=Wasser siehet [...]“¹ – mit diesen Worten beschreibt der Zedler, die umfassendste deutschsprachige Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts, den meist als Bergkristall bezeichneten reinen, klaren Quarz. Auch die württembergischen Herzöge waren von diesem kostbaren Mineral so fasziniert, dass sie zahlreiche Objekte aus Bergkristall in ihre Sammlung aufnahmen. Da dem Bergkristall kühlende und erfrischende Wirkung zugesprochen wurde, eignete er sich besonders zur Herstellung von Trinkgeschirren, aber auch als Teil von Schmuckstücken war das Mineral gefragt. Der klare Kristall bot sich aufgrund seiner Materialbeschaffenheit ebenso als geeignete Bildfläche für reiche Gravuren an, die thematische Szenen zeigen können. Bereits Plinius d. Ä. (23–79 n. Chr.) nannte die Bergkristallvorkommen der Alpen,² rühmte jedoch auch die Klarheit der Steine aus Indien und nennt Asien und Zypern.³

Mit dem Bergkristall wurden vielfältige Heilkräfte verbunden: Bei Fieber konnte er gegen den Durst unter die Zunge gelegt werden; als Kugel in der Hand gehalten, sollte er Hitze mildern. Ferner half die Einnahme von zu Pulver gestoßenem Bergkristall vermeintlich gegen die „roche Ruhr [...] Bauch= und Mutter= Flüsse“⁴ und sollte bei stillenden Müttern den Milchfluss vermehren. Ferner galt der am Leib getragene Stein als Schutz

gegen Schwindel, Nervenschwäche, Angst, Augen-, Hals-, Herz- und Magenschmerzen. Diese Vorstellung spiegelt sich in seiner häufigen Verwendung im Schmuckbereich. Neben diesen medizinischen Aspekten, die dem Bergkristall zugesprochen wurden, hatte er seit der Antike sowohl in der spätantik-hellenistischen Kultur als auch im Christentum hohen Symbolcharakter. Im christlichen Glauben verband man mit ihm göttliche Elemente. So sitzt in der Offenbarung des Johannes Gott in einem Meer aus Kristall, an anderer Stelle wird die Herrlichkeit Gottes mit dem Licht verglichen, das klar wie Kristall sei. Im Buch Mose wird Gott gar als Lehrmeister der Steinschleifer und Goldschmiede gesehen, indem er Bezaleel vom Stamme Juda lehrte „Steine zu schneiden und zu fassen“.⁵ Die symbolischen Deutungen nahmen im Mittelalter noch zu und der Bergkristall wurde gleichgesetzt mit dem Sakrament der Taufe, der Inkarnation Christi, der Klarheit des göttlichen Wortes, der Reinheit der Jungfrau Maria und anderem mehr.⁶ Häufig fand er Verwendung für Reliquiengefäße, weil er neben seiner vielfältigen Symbolik wegen seiner Durchsichtigkeit die Reliquie sichtbar ließ. Die Symbolkraft des Bergkristalls und der Glaube an seine magischen Eigenschaften erfuhren zwar im Zuge der Manifestation eines rationaleren Weltbildes ab dem 16./17. Jahrhundert nach und nach eine andere Beurteilung, waren im 18. Jahrhundert jedoch noch durchaus präsent und leben teils bis heute fort. Bergkristallgefäße zählten zu den beliebtesten Objekten an den Höfen von Wien beziehungsweise Prag und München im 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts. Schon unter Kaiser Maximilian II. (reg.

1564–1576) befand sich eine größere Zahl von Gefäßen aus Hartsteinen, von denen die meisten aus Bergkristall waren, im Besitz der Habsburger. Die Zahl dieser Pretiosen stieg unter seinem Sohn, Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612), auf 75. Dazu kamen 16 aus dem optisch ähnlichen Rauchquarz. Damit war zu Beginn des 17. Jahrhunderts etwa ein Drittel aller Gefäße in der habsburgischen Kunstkammer aus durchsichtigem Material. Ihr Anteil vergrößerte sich in den folgenden Jahrzehnten: Um 1750 nahmen sie mit 274 fast die Hälfte aller Steinschnittgefäße ein. Ganz ähnlich ist das Bild in Bayern: 1579 befanden sich in der Münchner Kunstkammer 19 Kristallgefäße gegenüber 14 opaken Exemplaren.⁷

In der württembergischen Kunstkammer haben sich rund vierzig Gefäße aus und mit Bergkristall erhalten, was ein Viertel der Steinschnitt-Objekte ausmacht. Acht Kristallgeschirre lassen sich Breisgauer Steinschneidern zuordnen (Kat. Nr. 157, Kat. Nr. 170).⁸ [KKH]

¹ Zedler 1732–1754, Bd. 6, Sp. 1777 (S. 906).

² Die Freiburger Kristallschleifer bezogen ihr Rohmaterial überwiegend aus der Schweiz, vor allem aus dem Gotthard-Gebiet, vgl. Krummer-Schroth 1994, S. 448.

³ Plinius 2007, Bd. 2, S. 548.

⁴ Zedler 1732–1754, Bd. 6, Sp. 1778.

⁵ 2. Mose 31, 1–11; Offenbarung 4, 6, 11.

⁶ Vgl. AK Freiburg 1997, S. 27.

⁷ AK Wien 2002/03 2002, S. 16.

⁸ LMW, KK blau 19, KK blau 42 (Kat. Nr. 168), KK blau 43, KK blau 44, KK blau 69, KK blau 71, KK blau 73 und KK hellblau 208 (Kat. Nr. 157).

168 Fußschale mit Drachenkopf¹

Freiburg i. B. (?),² 1633

Bergkristall, Silber, vergoldet, Email. H. 17,9 cm,
B. 17,5 cm, T. 11,8 cm

Schaft über dem Perlstab des Baluster: *FRIBVRG
GENSIS BRISGOIVS*, 1633; Korpus: *ME[ligiert]:
SG: VW* (über Wappen rechts = Margaretha Eli-
sabetha von Witzleben (1594–1661)), *B•S•V•M*,
(über Mappen mit geharnisstem Arm d. in d.
Faust einen Streithammer hält, links = Bernhard I.
Schaffalitzki von Muckendell (1591–1641))
LMW, Inv. Nr. KK blau 42

Die Kupa weist Klebungen auf. Der Drachenkopf
ist abnehmbar.

Die Trinkschale ist gekennzeichnet von einer etwa eiförmigen Kupa aus Bergkristall mit Drachenkopf und emaillierten Flügeln, die von einem kristallinen Balusterschaft mit drei emaillierten Delfinen getragen wird. Weiß grundiertes Maleremail mit Vögeln und weidenden Tieren in einer Landschaft bildet die Fußfassung. Bunte Blumen zieren den emaillierten Schaftansatz. Der Balusterschaft wird von drei nach unten gewendeten, s-förmig geschwungenen, auf Schottenwerkbältern aufliegenden Delfinen umspielt, deren farbiges Schuppenkleid in Schwarz, Blau und Türkis vor weißem Grund sich leuchtend vor dem durchscheinenden Schaft abhebt. Blattranken im Tiefschnitt überziehen Kupa und Fuß der Schale. Die Fassung wurde wohl von einem in Prag geschulten Meister gearbeitet.³ Die Schale gehört zu den drei eindeutig identifizierbaren Stücken, die sich ehemals in der Sammlung des Kammerjunkers und Vaihinger Obervogtes Bernhard II. Schaffalitzki von Muckendell (1654–1710) befand und die



1674 kurz nach dem Tod von Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) gegen Jagdrechte erworben wurde. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 26, S. 48 (1705–1723):
Kasten V 2 [...]
N. 11,
*Noch ein gryvert mit einem geflügelten Dra-
chen kopf, hoch 7 ½ Zoll, im langen Diam
6 ½ Zoll. Mit Zier verguldetem [?] Fuß unten mit
3 Delphinen, in der Mitte deß Fußes darum
geschriben Friburggonis Brigojus (17.a)*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 61 (1791/92):
Nro. 26

*Ein größeres crystallenes Geschirr mit einem
geflügelter Drachenkopf, ist hoch 7 ½ Zoll in
langer Diametro 6 ½ Zoll, mit einem schönen
silbernen und vergoldten Fuß, unten mit*

*3 Delphinen in der Mitte des Fußes
ist um denselbigen geschrieben:
Friburgensois Brisgoivs. 1653*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 75, Anm. 271;
Schwarzacher 1984, S. 127f.;
AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 625–626,
L19 mit Abb.
Krummer-Schroth 1994, S. 449, Farbtaf. 6;
AK Freiburg 1997, S. 99–101, Farbtaf. III;
Kat. Stuttgart 1998, S. 127, Abb. 101;
Vernissage 1999, Abb. S. 55.

¹ Nahe verwandt mit dieser Fußschale sind eine wei-
tere Fußschale mit Drachenkopf (KK blau 44) und
eine Fußschale mit Schwanenkopf (KK blau 73). Die
emaillierten Fassungen stammen aus der gleichen
Werkstatt und auch die Gestaltung von Kupa und
Fuß zeigt sehr ähnliche Elemente.

² Obwohl die Fußschale eine eindeutige Herkunfts-
bezeichnung und eine Datierung trägt, ist ihre Herkunft
nicht zweifelsfrei zu klären. Die Datierung 1633 wirft

Fragen auf: Die Initialen beziehen sich auf einen Vor-
fahr des Verkäufers, nämlich Bernhard I. Schaffalitzki
von Muckendell, der 1620 seine Frau Margaretha
Elisabeth von Witzleben (1594–1661) heiratete. Die
Inscription auf dem Schaft hingegen wurde mit seinem
militärischen Erfolg in Verbindung gebracht. Als ehe-
maliger württembergischer Kammerjunker stand er
1633 in schwedischen Diensten und wurde für die Er-
oberung Freiburgs mit 150 Gulden belohnt. Bernhard
II. Schaffalitzki von Muckendell verkaufte die Samm-
lung 1674 an den württembergischen Herzog. Fleisch-
hauer bezweifelte aufgrund der Diskrepanz zwischen
Inscription und Wappen die Zusammengehörigkeit von
Kuppa und Schaft bzw. Fuß (vgl. Fleischhauer 1976,
S. 75), Sängers glaubte durch die Vermutung, die Wap-
pengravuren seien eine nachträgliche Hinzufügung,
diese Widersprüchlichkeit aufzuheben (vgl. Sängers
1986, Bd. 2, S. 626, L 19). Ausführlich wurde die
Problematik von Irmscher mit drei unterschiedlichen
Lösungsansätzen diskutiert: 1. Gefäß und evtl. Dekor
entstanden anlässlich der Eroberung der Stadt Frei-
burg 1633, die Fassung entstand andernorts, evtl. in
Stuttgart wegen der emaillierten Delfine am Fuß, die
Ähnlichkeiten mit den von Kobenhaupt verwendeten
Dekorelementen haben; dagegen spricht allerdings,
dass Kobenhaupt 1623 starb. 2. Entstehung der
Schale andernorts vor 1633, mit nachträglich ange-
brachter Inschrift mit familiärem Memorialcharakter.
3. Die Schale entstand nach 1633 andernorts; sie
wurde zur Erinnerung an die Eroberung nachträglich
in Auftrag gegeben (vgl. AK Freiburg 1997, S. 100).
Daher nimmt Irmscher die Fußschale nur unter Vorbe-
halt in die Reihe der in Freiburg entstandenen Arbei-
ten auf. Möglich ist m. E. auch, dass die Inschriften
zu unterschiedlichen Zeiten jeweils bei einem bedeu-
tenden Ereignis, Hochzeit (Wappen und Initialen)
und Beförderung zum Generalmajor am 31. Dez. 1633
(vgl. Aßfahl 1972, S. 83), angebracht wurden.
3 Ein ähnliches Stück liegt beispielsweise in einer in
Wien befindlichen Kamee mit dem „Auszug der Tiere
aus der Arche Noah“ vor (Wien, Kunsthistorisches
Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe,
Inv. Nr. XII 28, vgl. AK Essen / Wien 1988, S. 475,
Kat. Nr. 351 m. Abb.).

169 Fußschale aus Bergkristall

Abraham Dauphin (?), Baden/Straßburg (?), 1667
Bergkristall, Silber, vergoldet, Email, Schmuck-
steine. H. 16,0 cm, B. 25,4 cm, T. 17,0 cm
Bez. auf der Fassung des Balusterfußes:¹
*VAS FERD MAX. m: B.AD Quod IN
AMICITIAE SIG NUM EBERHARDO
D. WÜRT ex Auro-argento que Rhe-
nano elab. D.D. anno MDCLXVIII.
EX AVRO AROENTOQ RENANO ELAB DD
A MDCLXVII AB ABRAH DAV PHIN BADENÆ
LMW, Inv. Nr. KK blau 39*

An der Fassung des Schafts fehlen zwei Girlanden.
Am oberen Rand befindet sich eine Scharte, im
Fuß ein Sprung.

Die Bergkristall-Kuppa der Fußschale ist in
oblanger Zehnpassform ausgeführt. Korpus
und Fuß sind mit eingeschnittenen mytholo-
gischen Szenen versehen. Der Balusterfuß
ist mit einer emaillierten Goldfassung und
aufgesetzten Granatsteinen und kleinen
Widderköpfen, an deren Hörnern Girlanden
hängen, geschmückt.

Am Schaft unter dem Boden der Kuppa ver-
weist das markgräflisch badische Wappen
und am Fuß die Widmung von 1668 auf den
Vorbesitzer. Diese Kristallschale gehört zu
den Objekten, die als Geschenke in die
würtembergische Kunstkammer kamen.
Sie wurde 1668 von Markgraf Ferdinand
Maximilian von Baden-Baden (1625–1669)
dem württembergischen Herzog Eberhard
III. (reg. 1633–1674), der um den Wiederauf-

bau der württembergischen Kunstkammer
bemüht war, verehrt. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 4r (S. 7) (1669–1671):
*5. Ein große schalen von cristall zierlich ge-
schnitten so von Marggraf Ferdinand von
Baden verehrt worden, daran den Fuß von
geschmeltzt und vergoldt Silber.*

HStAS A 20 a Bü 26, S. 53 (1705–1723):
*Aufgestellte Cristalline Geschirre
N. 18, Eine kostbar überaus schöne Cristalline
Schaale oben Muschel wird in 10 Cavitates
ausgeteilt, so alle mit eingeschnittenen bil-
tern und figuren vorzyglic gezirt sind, die
form oben ist oval 10½ Zoll im Diameter und
7 in der breite, hoch in allem 6 ½ Zoll. Der
Griff ist gantz Massiv Cristal oberhalb mit 12
tafelrubinen und 4 Widderköpfen auch 4 da-
zwischen hangenden und sich bewegende
Fruchtschnürlein (davon eines mangelt auß-
gezieret auch unterhalb mitt 12 Rubinen und
4 Widderköpfen von geschmelzter Arbeit
bersetzt. Der Fuß und der Rand herum mit
22 Rubinen Granaten so eckig geschnitten,
und 6 geschmelzten Widderköpflein einge-
faßt. Unten an den äußersten Rand des Fußes
stehen folgend Wort:*

*VAS FERD MAX. .M.BAD QVOD IN
AMICITIAE SIG NUM EBERHARDO
D. WÜRT EX AURO-ARGENTO QUE RHE-
NANO ELAB. D.D. ANNO MDCLXVII.*



HStAS A 20 a Bü 151, fol. 65r–66r
(1791/1792):²

Nro. 34. Eine kostbare überaus schöne Schale von Berg Krystall oben Muschelvries in 10 Cavitates ausschweifungen ausgeteilt, welche alle mit eingeschnittenen Bildern und figuren ausgezieret sind.+ Die Form oben + Unter der Schale ist unter derselben ist oval 10½ Zoll im Diametro und 7 Zoll in das Badische Wapen angebracht der Breite. Die Höhe des Ganzen beträgt 6 ½ Zoll. Der Griff ist ganz massiv von Krystall. Oberhalb mit 12 Tafelrubinen und 4 Widderköpfen auch 4 dazwischen hangenden und sich bewegende Fruchtschnürler (von welcher 2 andere

Fruchtschnürlen mangeln) ausgezieret auch unterhalb mit 8 Rubinen und 4 Widderköpfen von geschmelzter Arbeit versezt. Der Fuß ebenfalls von Krystall ist um den Rand herum mit 22 Rubinen Granaten so eckig geschnitten, und 6 Widderköpfen um oben so geschmelzt sind besezt, und oben mitten und unten in emallirt vergoldetem Silber gefast. Unten an den äußersten Rand des Fußes stehen folgende Worte

VAS FERD MAX. m: B.AD Quod IN
AMICIT TIAS SIG NUM EBERHARDO
D. WÜRT ex Auro-argento que Rhe-
nano elab. D.D. anno MDCLXVIII. (1668)

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 63, Anm. 156;
AK Bruchsal 1981, Bd. 1, S. 475.

¹ Möglicherweise handelt es sich bei dem in der Inschrift erwähnten Hersteller des Objektes um den in Straßburg dokumentierten Juwelier bzw. Goldschmied Abraham Dauphin (vor 1629 bis vor 1682).

² Der Text stimmt mit dem des früheren Inventars weitgehend überein, allerdings gibt es Abweichungen in der Anzahl der Girlanden, der Inschrift und der Datierung.



170 Fußschale in Gestalt eines Reihers

Werkstatt der Saracchi¹

Mailand/Italien, um 1580

Bergkristall, Gold, Email. H. 31,0 cm, B. 32,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 16a

Die Schale ist vielfach gekittet.² Ein Bruch verläuft horizontal durch den Gefäßkörper, am oberen Rand befindet sich eine Aussplitterung. Die Fassung am Fuß ist beschädigt.

Die spitzovale Trinkschale aus Kristall ist in Form eines Reihers gestaltet und mit eingeschnittenen Szenen auf dem Gefäßkörper versehen. Die runde Standplatte ist leicht gewölbt, der Schaft wird von den Klauenfüßen des Vogels gebildet. Eine emaillierte Goldfassung markiert den Rand der Standplatte. Ferner findet sich am Übergang vom Schaft zum Korpus sowie am Übergang der Schale zum Hals des Reihers jeweils ein Ring aus emailliertem Gold. Die in den Kristall geschnittenen Szenen kreisen um das Thema Meer und Wasser. Dargestellt sind ein Meerthiasos, Poseidon auf einem Streitwagen, Amphitrite, Nereiden und Hippokampen, Tritonen und Seezentauren.

Die Mailänder Steinschneiderfamilie der Saracchi war auf Kristallgefäße spezialisiert. Die Schalen aus ihrer Werkstatt bestechen durch virtuos geschnittene Meereswesen in Kristall. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 4r (S. 7) (1669–1671):

6. Ein groß cristallin trinkgeschirr in form eines Storken mit Goldt gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 26, S. 54 (1705–1723):

Nr. 22

Ein cristalliner großer Vogel, einem Storch sich vergleichend, einen Schuh lang, hoch biß an den Schnabel 1 Schuh 1 Zoll, 4 Zoll oben in der weite. Den Hals mit gülden band eingemacht und befestigt, wie auch die beide Cristalline Fuß oben an den Leib. Das Blattlein worauf er steht ist sampt den füßen aus einem stück cristall mit gold eingefaßt (16 núm. 6)

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 66v–67r

(1791/1792):

Nro. 37

Ein krystallener großer Vogel einem Storchen ähnlich, eines Schuhs lang, hoch bis an den Schnabel 1 Schuh 1 Zoll, oben in der weite 4 Zoll. Der Hals ist mit einem goldenen Band eingefaßt und befestigt, wie auch die beiden krystallinen Füße oben um den Leib mit Gold eingefasst sind. Das Blättlein worauf er steht ist, samt den Füßen aus einem ganzen Stück Krystall mit Gold eingefasst.

[Von anderer Hand]vorher zerbroch

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 63, Anm. 153 u. 157;

AK Wien 2002/03, S. 202, Kat. Nr. 116.

¹ Vergleichsstücke sind unter anderem: Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 2238, 2231, 2388, 2401. Nach Aussage von R. Distelberger kommen im Vergleich mit Stücken im Kunsthistorischen Museum in Wien als Künstler Giovanni Ambrogio Saraccho (um 1540 bis nach 1612) und sein Bruder Simone (geb. um 1547) infrage. Außerdem können wohl eingelegte Rubine als Augen ergänzt werden sowie echte Reiherfedern am Kopf, wie sie für ein Wiener Stück (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2238) archivalisch belegt sind. So wird die Vogelschale im Ambraser Inventar von 1596 als „Raiger [...] auf dem Kopf weisse und schwarze rechte raigerfedern“ bezeichnet. Vgl. AK Wien 2002/03, S. 202, Kat. Nr. 116, vgl. Distelberger 1975, S. 95–164. Außerdem hatte die Schale wohl einen Deckel, der den Korpus des Vogels vervollständigte wie bei den Vergleichsstücken.

² Die Schale scheint bereits im 18. Jahrhundert zerbrochen und repariert worden zu sein, vgl. Quelle von 1791/92.

171 Fußschale mit Meeresszene

Werkstatt der Saracchi (?)¹

Mailand/Italien, um 1580

Bergkristall. H. 19,5 cm, B. 24,9 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 40

Die Schale ist in ihrer einen Hälfte stark gesprungen. Am Rand der Kupa befinden sich zwei kleine geklebte Scherben. Die Fassung ist verbogen, das Email größtenteils ausgesplittert.

Die Schale weist eine lang gestreckte Muschelform auf, ihr Schaft wird von zwei torzierten Delfinkörpern gebildet und steht auf einer flachen runden Standplatte. Eine Goldemailmontierung markiert den Übergang vom Schaft zur Kupa und fungiert als Einfassung der Standplatte. Der Gefäßkörper ist fast vollständig mit einer eingeschnittenen Seeszene überzogen, die Meergötter und Vögel am Himmel zeigt. Der Leib eines Meeresungeheuers bildet den Rücken der Muschel, sein Schwanz windet sich am Boden der Kupa. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 4r (S. 7) (1669–1671): 10. Ein groß cristallin trinkgeschirr in form einer meermuschel in Goldt gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 26, S. 55 (1705–1723): Nr. 24

Ein großer weiter Cristallin Schaal auf einem cristallinen fuß da der griff und der fuß aus einem gantzen cristall, der griff von 2 übersich gewundenen Rihen (?) od Delphins das boden blätlin oval, 4 ½ Zoll im Diam. Mit zierlich verguldetem Rand emailliert silber eingefast. Die Schahl ist inwendig lang 10 Zoll weit 5 Zoll, tief 2 ½ Zoll. Künstlich eingeschnitten mit vielen in der Luft fliegenden Vogel oben herumb.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 67 (1791/1792): Nro. 39

Eine große weite krystallene Schaale auf einem krystallinen Fuß, da der Griff und der Fuß aus einem ganzen Crystall. Der Griff ist



von 2 über sich gewundenen Delphinen oval² 4 ½ Zoll im Diametro unten mit zierlich verguldetem und emailirtem Silber eingefast. Die Schaale ist innwendig lang 10 Zoll, weit 5 Zoll, tief 2 ½ Zoll, künstlich eingeschnitten, samt vieler in der Luft fliegender Vögeln oben herum. Schadhafft.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 69, Anm. 203.

¹ Laut Distelberger stammt die Schale von der gleichen Hand wie eine Galeere in München, Schatzkammer der Residenz (Inv. Nr. 329), und eine Schale in Florenz (ohne nähere Angabe), eventuell von einem bei Miseroni geschulten Mitglied der Saracchi-Werkstatt (vgl. Notiz in den Objektakten LMW). Vgl. zur Problematik der Zuschreibung der Münchner Galeere Distelberger 1975, S. 120–128.

² Im Hauptbuch Korrektur: oval 4 3 1/2.



172 Schale aus Kristall

Korpus: Prag (?), szenische Darstellung: Nürnberg (?), 3. Viertel 17. Jh.

Bergkristall. H. 7,5 cm, B. 17,3 cm, T. 13,4 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 8

Die tiefe, oblonge Schale ist durch eingetiefte Muschelgriffe geprägt und mit eingeschnittenen Landschaften und einer Schäferszene versehen. Fleischhauer sah in der Schale ein in Italien gefertigtes Gefäß vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Distelberger schlug den Prager Steinschneider Ferdinand Eusebio Miseroni (1639–1684) als Künstler vor. Denkbar wäre auch eine Autorschaft von Dionysio Miseroni (um 1607–1661). Allerdings sind die Landschaftsdekorationen ungewöhnlich für die Prager Miseroni-Werk-

statt. Sie deuten auf eine mögliche Bearbeitung der Schale in Nürnberg hin.¹ [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 26, S. 55 (1705–1723): Nr. 23

Eine Schaal von Cristall woran zwei Muscheln an statt der Handhaben tief eingeschnitten. Vom Boden an unten, biß herumb mitt eingeschnittenen Hohlkehlen, oben am rand herumb mit Landschaftlein, Schlössern, Häusern und einem Schäfer mit Schafen, 7 Zoll lang, 4 1/2 Zoll weit. 3 Zoll tief. (18-c)

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 66r (1791/1792): Nro. 36

Eine Schale von Crystall, woran zwey Muscheln statt der Handhaben tief einge-

schnitten sind. Von dem Boden an unten bis herum mit eingeschnittener Hohlkehle. Oben am Rand sind mit einem Landschaftlein, Häußern und einem Schäfer samt seinen Schaafen. 7 Zoll lang, 4 1/2 Zoll weit breit mit und 3 Zoll tief.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 69, Anm. 204;
AK Bruchsal 1981, Bd. 1, S. 475f.

¹ Paulus Rainer, Kunsthistorisches Museum Wien, danke ich herzlich für das Gespräch zu dieser Schale im März 2017. Er konstatierte eine Nähe zu einer Deckelschale, wohl von Dionysio Miseroni (Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 2313), und wies auf eine mögliche Herkunft der Landschaftsdekorationen aus Nürnberg hin.

Steinschnittarbeiten aus Augsburg

Werner Fleischhauer wies bereits 1977 nach, dass Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) bei dem Augsburger Steinschneider Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675) ab 1662 wiederholt Bestellungen für seinen Hof in Auftrag geben hatte.¹ Aufgrund dieses Nachweises konnte eine Gruppe von Steinschnittgefäßen aus Jaspis und Chalcedon den Aufträgen zugeordnet werden, die hier nochmals zusammengestellt sind. Vier Exemplare entstanden laut Archivalien zwischen 1662 und 1671.² Sie dienen seitdem bis heute³ als Referenzobjekte für Zuschreibungen und Datierungen von Werken an Johann Daniel Mayer, die zwischenzeitlich in den Sammlungen in Wien, Dresden und München identifiziert wurden.⁴ Nach wie vor ist wenig bekannt über den Schöpfer dieser Beispiele süddeutscher Steinschnittkunst. Wohl aus Augsburg stammend, wird er in den Kammerschreiberechnungen des württembergischen Hofes 1663/64 als der „Steinschneid Mühl Verwalther Johann Daniel Mayern“ in Augsburg erwähnt. Ferner musste er sich 1664 und 1665 zu Schreiben des württembergischen Herzogs an den Augsburger Rat äußern. Ebenso sollte der Edelsteinschneider Lorenz Grießenbeck Stellung nehmen, woraus Fleischhauer eine anfängliche Werkstattgemeinschaft ableitete.⁵ 1671 bezeichnet sich Mayer selbst als „Bürger und Handelsmann“. Er hatte sich von den „Kaufleuten“ aufnehmen lassen, womit ihm der Handel mit Steinschnittgefäßen in größerem Umfang offenstand. Zwi-

schen 1671 und 1675 hatte er laut den Augsburger Ratsbüchern Rechtsstreitigkeiten. Auch Grießenbeck belieferte den Stuttgarter Hof und erhielt 1663/64 für „eine Trinkschale von orientalischem Jaspis“ 307 Gulden zuzüglich des Lohns für den Goldschmied in Höhe von 23 Gulden und 30 Kreuzern.⁶ Dieses Beispiel verdeutlicht die hohen Preise der Steinschnittarbeiten. Erstmals erwähnt wird Mayer 1662/63 in den württembergischen Rechnungen unter „*Außgaben No. 236. Und dan haben Ihro fürstl. durchl. Vermög. Abschriftlicher beylaag darüb ufgerichteten recess, Johann Daniel Mayern von Augspurg von Zweyen Trinckschalen* [KK grün 38], *Einer Kantten* [KK grün 58] *und Einem Becher* [KK grün 122, Kat. Nr. 174] *samtlich uß orientalischen Jaspis und zwar die Erste Schal uß von dener dem entwichenen Edelsteinschneidern Caspar Burger in Arbeit gegebenen und zurückgelaßenen: übrige drei Geschirr aber uß dem erst an Ernst Lorentzen Cronenwürth allda in Augspurg versandten Jaspisstein wo nicht zierlicher doch denen vorgelegten und durch meinem Kammerschreibers Hand bemerkten Abrissen gemäß zu schneiden und zu verfertigen, mit gewissen in angezogenem receß ußgeführten conditionibus. Vor Arbeit Verdienst und Gefahr gehet (?) Versprechen laßen 800fl.*“.⁷ 1670/71 werden wiederum mehrere Gefäße in Augsburg von Johann Daniel Mayer, Steinschneidern in Augsburg noch folgende Geschirr käuflich angenommen. Ein große

gelbbraune Jaspisschalen in Form einer Löwenhaut überspannt [KK grün 258, Kat. Nr. 180], eine grosse ablange Schalen von Gießstein mit dem Plarren- oder Delphingesicht [KK grün 106, Kat. Nr. 116], ein Kanten von Calcedon [KK grün 16], und einen Becher von Calcedon [KK grün 7, Kat. Nr. 176], mit *idem pro 450fl.*⁸ Diese Bestellungen verdeutlichen die Bemühungen, die württembergische Kunstkammer auch nach dem Dreißigjährigen Krieg mit Steinschnittarbeiten zu bereichern. [KKH]

¹ Fleischhauer 1977a.

² Ausführlicher zum Zustandekommen und der Übertragung des Auftrags an Mayer und zur problematischen Situation der Steinschleifmühle in Augsburg Baumgärtner 1995, S. 1809–1811.

³ Vgl. Laue 2017, Kat. Nr. 4, 6, 7, 37.

⁴ Sabine Hesse, der langjährigen Kuratorin der württembergischen Kunstkammer und ausgewiesenen Kennerin der Materie, bin ich zu ausgesprochen großem Dank verpflichtet für die enorm großzügige Zurverfügungstellung von Materialien zu dieser Objektgruppe, ohne die eine Aktualisierung der Angaben nur schwer möglich gewesen wäre.

⁵ Vgl. Fleischhauer 1977a, S. 19.

⁶ Fleischhauer 1977a, S. 19.

⁷ StAL GL 130 Bd. 7, fol. 211 v–212 r (1662/63). Zur Rolle des Augsburger Gastwirts Lorenz als Kunstagent und der gestaffelten Bezahlung zwischen 1662 und 1664 vgl. Baumgärtner 1995, S. 1809–1811.

⁸ StAL GL 130 Bd. 13, fol. 277r–277v (1670/71).



173 **Deckelkrug**

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)
Augsburg,¹ zwischen 1662 und 1664

Heliotrop, Silber, vergoldet, Email. H. 17,2 cm,
B. 15,0 cm, D. 12,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 58²

Der Boden, die Gefäßwand und der Deckel haben große Sprünge, das Email ist zum Teil abgesplittet, die Vergoldung teilweise abgerieben.

Der Korpus des zylindrischen Deckelbechers ist mit erhabenen Palmetten, der Deckel mit vertieften stilisierten Blättern dekoriert. Der gewölbte Standring und der Deckelrand sind mit floraler Emailmalerei verziert. Lange

wurde die Emailmalerei nach Nürnberg verortet, da jedoch in den Archivalien von einem Mitarbeiter der Werkstatt Mayer in Augsburg gesprochen wird (*einer durch Daniel Mayers Leüth*³), kann davon ausgegangen werden, dass auch die Emailarbeiten in Augsburg entstanden sind. Die Emailmalerei ist in kräftigen Türkis-, Gelb- und Orangetönen gehalten, wie sie auch auf anderen für Augsburg typischen Silberuntergründen, vor allem bei Reliefemail, vorkommen.⁴

Dieser Humpen wird bereits in den Rechnungen von 1662/63 erwähnt und ebenso 1663/64. Danach kam er vermutlich in die Kunstammer. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 8, fol. 190v (1663/64):
*Einer durch Daniel Mayers Leüth darselbsten
uss Jaspis ihrer gnädigsten Herrschaft an-
geschafft; 1 geschnittener Kanten von ge-
schmölzter Arbeit zu fassen; Goldschmied
Verdienst 38 fl. 30 Krz.*

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (S. 3) (1669–71):
*Ein Kanten von Jaspis in verguldt Silber
gefaßt*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 53v u.r (1791/92):
*Ein Kántlein oder niederes Krüglein von grau
und roth gesprengtem Jaspis, in blauem
Grund, samt einem angemachten gangbaren*

Dekel, worauf eine ausgespitzte Traube statt des Knopfs den Deckel damit aufzuthun. Der Deckel ist auch von Jaspis innwendig und auswendig von zierlich vergoldeter Arbeit, wie auch die Einfassung unten an dem Boden. Die Handhabe ist von massiv vergoldetem Silber. Die Höhe des ganzen Käntheins von unten bis oben zu End und Knopfs 7 6½ Zoll. Der Diameter im Orificio ist 3¼ Zoll, die Tiefe 3 Zoll.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 60;⁵

Fleischhauer 1977a, S. 17;

Schwarzacher 1984, S. 95;

Baumgärtner 1995, S. 1809f.;

Weinhold 2000, S. 28, Anm. 25.

¹ Zur Problematik der Unterscheidung der Emailarbeiten zwischen Nürnberg und Augsburg im 17. Jahrhundert vgl. Weinhold 2000, S. 23–39.

² Wird als Vergleichsstück für die Zuschreibung an Mayer genannt bei Laue 2017, S. 193, 197, Kat. Nr. 4 u. 8, Höfischer Jadehumpen und Moosachat-Deckelpokal.

³ StAL GL 130 Bd. 8, fol. 190 v.

⁴ Vgl. Weinhold 2000, S. 28.

⁵ Fleischhauer datiert hier noch 1670/71, 1977 dann 1662/63 und 1663/64.

174 Zylinderförmige Deckeldose

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, zwischen 1662 und 1664¹

Heliotrop, Silber, vergoldet, Email. H. 16,0 cm,

D. 10,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 122

Vergoldung der Fassung teilweise abgerieben.

Die Deckeldose mit vergoldeter Montierung und Blumenemail ist am Zylinder mit ovalen Spiegeln, umgeben von gekerbten Voluten dekoriert. Die Dose ist eng verwandt mit KK grün 58 (Kat. Nr. 173).² [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 8, fol. 190v (1663/64):

[...] ferner von uß dergleichen Stein gefertigter Becher auch von geschmölzter Arbeit zu fassen 30 fl. 57 Krz.

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (S. 3) (1669–71):

Ein Becher von Jaspis sambt einem Dekel in vergüldt Silber gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 52r–53v

(1791/1792):

Ein Trinkgeschirr oder Becherlen von dunkelgrünem Jaspis mit roth vermischt samt einem Dekel von Jaspis, wovon oben eine dreiseitige Pyramide, eines Zolls hoch. Das ganze Geschirr ist 7 Zoll hoch, das Orificium 3 Zoll, reichlich mit vergoldetem Silber beschlagen. Der Fuß und Dekel, welche ebenfalls in ver-

goldet Silber gefaßt, sind unten mit blau-geschmelzter Glasarbeit.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 60;

Fleischhauer 1977a, S. 17;

Schwarzacher 1984, S. 95;

Weinhold 2000, S. 28, Anm. 25.

¹ Vgl. Kat. Nr. 173.

² Vgl. Kat. Nr. 173.

175 **Deckelbecher**

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1670/71

Grauweißer Chalcedon,¹ Silber, vergoldet.

H. 22,4 cm, D. 8,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 39

Der Deckelbecher hat einen senkrechten Sprung im Zylinder.

Der Deckelbecher hat einen Balusterfuß und einen gewölbten Deckel sowie eine vergoldete Montierung. Der Zylinder des Bechers ist mit stilisierten Blattvoluten dekoriert, der Fuß mit geschwungenen und gerahmten Pfeifen. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 13, fol. 277r (1670/71):

[...] ein Becher von Calcedon mit idem pro 450 fl.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 17v (1791/1792):

Ein Becherchen von weislichem orientalischen Agat mit einem Fußgestell und Dekel mit vergoldetem Silber beschlagen.

Literatur:

Fleischhauer 1977a, S. 18;

Schwarzacher 1984, S. 99f.

¹ Laut Objektakten evtl. aus dem Schwarzwald.



176 **Deckelhumpen**

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1670/71

Grauweißer Chalcedon, Silber, vergoldet.

H. 17,8 cm, B. 17,0 cm, T. 12,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 7

Der Zylinder ist stark gesprungen.

Der Humpen hat eine silbervergoldete Fassung und ist mit einem geperlten Doppelhenkel versehen. Der Zylinder des Humpens ist mit flachen Blattornamenten verziert. Das Stück ist stilistisch eng verwandt mit Deckelbecher KK grün 39 und kam 1670/71 in die Kunstammer. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 13, fol. 277r (1670/71):
ein Kanten von Calcedon.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 73 (1791/1792):
1 kostbares Küntlein von orientalischen Achat, weiß und etlicher Arten schwarz gefleckt samt dem Dekel auf welchem ein langlichten Knopf 2 Zoll hoch. Der Dekel samt der Handhabe und Fuß ist mit vergoldeten Silber beschlagen. Hält im Orificio über 3 Zoll.

Literatur:

Fleischhauer 1977a, S. 17f.;

Schwarzacher 1984, S. 99f.





177 Trinkschale

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1670/71

Prasem, Nephrit, Heliotrop, Silber, vergoldet.

H. 18,6 cm, B. 29,3 cm, T. 11,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 16¹

Im Schaft befinden sich einzelne Risse.

Die spitzoblonge Trinkschale in Muschelform aus graugrünem Prasem mit einem Balusterschaft aus Heliotrop ruht auf einem Fuß aus Nephrit. Der Korpus der Muschel ist mit einem Schnittdekor überzogen, das in einem Delfinmaskaron am Schalenrand endet.

Diese Fußschale kam 1670/71 in die Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 13, fol. 277r (1670/71):

Eine grosse ablange Schalen von Griesstein mit dem Plarren- oder Delphingesicht

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (S. 3) (1669–71):

Ein Schalen von Griesstein in Goldt gefaßt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 55 (1791/1792):

Eine dunkelgrüne – lange schmale und starke Schaale von Lapide neophritico – Speck oder Griesstein in Form einer Muschel. 1 Schuh lang, 7 1/2 Zoll hoch, weit oder breit

4 Zoll breit auf einem länglichten Fuß, dessen oberer Theil von grünem Jaspis, der untere aber auch von Griesstein und vergoldetes Kupfer eingefaßt ist. Die Form des Orificii präsentiert der Länge nach einen weit aufgesperzten Rachen eines Fisches. Der Griff ist von Jaspis und hält in der Tiefe 2 Zoll.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 61;

Fleischhauer 1977a, S. 18;

Schwarzacher 1984, S. 99.

¹ Wird als Vergleichsstück für die Zuschreibung an Mayer genannt bei Laue 2017, S. 195, 227, Kat. Nr. 6 u. 37, Jaspis-Fußschale und Jaspis-Fußschale mit Maskaron.

178 Fußschale

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1662/63

Grünroter Jaspis, Heliotrop, Silber, vergoldet,
Schmucksteine, Email. H. 23,5 cm, B. 22,5 cm,
T. 15,4 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 38, (E 408)¹

Die Fußschale besteht aus einer Kuppa in Form einer gefächerten Muschel mit Palmetten und Doppelvoluten auf einem Balusterschaft mit Hohlkehlen und Standplatte, ebenfalls in Muschelform. Der Heliotrop ist mit einer vergoldeten Silberfassung mit aufgelegten emaillierten Blumen und grünen und roten Schmucksteinen verziert.² Wie aus der Rechnung hervorgeht, wurden die Stücke entsprechend einer Zeichnung nach den Vorstellungen des Herzogs gefertigt. Diese Fußschale kam laut Rechnung 1662/63 in die Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 7, fol. 211r (1662/1663):

Johann Daniel Mayer von Augsburg Zweyen Trinkschalen, Eine Kanten und Einen Becher samtlich von orientalischem Jaspis und zwar die Erste Schal uß dem entwichenen Edelsteinschneider Caspar Burger in Arbeit gegeben und zurückgelassenen; übrige drei Geschirre [...]

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (S. 3) (1669–71):

3. Ein tiefere Schalen von Jaspis muschelweiß geschnitten mit einem Fuß ziervergoldt gefaßt mit Smaragd und Granaten.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 52v (1791/1792):

Eines Trinkgeschirrs der Schale, von dunkelbraunem Jaspis mit röthlichten Flecken un-

termischt, hoch 9 Zoll im Orificio in Form einer Muschel, 9 Zoll lang 6 Zoll breit und 2 1/3 Zoll tief, von sehr starkem Stein. Der Fuß wie auch der Griff unten und oben ist stark mit silbernem vergoldeten Umschweifen eingefast, und aller Orten sehr reich mit Edelsteinen, als Schmaragden, Rubinen und Granaten u. besezt, auch zugleich mit sehr schöner emaillierter Arbeit.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 60, Anm. 124, S. 72, Anm. 241, S. 153;

Fleischhauer 1977a, S. 17;

Schwarzacher 1984, S. 96;

Weinhold 2000, S. 28, Anm. 25.

¹ Wird als Vergleichsstück für die Zuschreibung an Mayer genannt bei Laue 2017, S. 195, 227, Kat. Nr. 6 u. 37, Jaspis-Fußschale und Jaspis-Fußschale mit Maskaron.

² Schalenfuß (KK grün 38) 1967 mit Schale (Inv. Nr. E 408) vereinigt, anstelle eines Blechfußes.





179 Fußschale aus Jaspis

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, 2. H. 17. Jh.

Grauroter Jaspis. H. 25,6 cm, B. 27,0 cm,

T. 20,7 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 255¹

Die Trinkschale aus Jaspis hat die Form einer gefächerten Muschel mit hohem Balusterschaft und vergoldeter Montierung. [KKH]

Literatur:

Fleischhauer 1977a, S. 18.

¹ KK grün 255 kann anhand der Inventareinträge nicht eindeutig identifiziert werden, wurde angeführt, um die Gruppe der J. D. Mayer zugeschriebenen Werke im LMW vollständig aufzuführen, da die Schale mit großer Wahrscheinlichkeit im gleichen Kontext nach Stuttgart in die Kunstkammer kam.



180 Fußschale mit Löwenhaut und Kopf

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1670/71

Braun gefleckter Jaspis, Silber, vergoldet.

H. 19,6 cm, B. 22,4 cm, T. 21,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 258

Es finden sich feine Sprünge in der Schale. Die Montierung der Einzelteile ist verklebt, nicht verschraubt.

Die Trinkschale mit gepasster, muschelförmiger Kupa über einem Balusterschaft steht auf einem ovalen geschuppten Fuß. Der Schnittdekor nutzt die Musterung des Steins zur Darstellung einer Löwenhaut mit Kopf und Pranken. Die Löwenfratze zieht sich über den Rand und bildet den Abschluss

des Gefäßes. Die Pranken greifen von vier Seiten bis zum Rand der Kupa. Die Fußschale kam um 1671 in die Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

StAL GL 130 Bd. 13, fol. 277r (1670/1671):
Käuflich angenommen ein grosse gelbbraune Jaspisschalen in Form einer Löwenhaut überspannt

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (S. 3) (1669–71):
4. Ein Schalen wie ein Muschel von Jaspis, braun und gelb gesprengt.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 55r (1791/1792):
Eine große tiefe Schaale von Jaspis braun und gelb gesprengt, wie eine Löwenhaut

auswendig in Form einer Muschel geschnitten. Hoch hinten an dem Kopf 9½ Zoll lang ungefähr 10 Zoll breit überzwerch 8 Zoll tief. 2 ½ Zoll. Griff und Fuß von ebensolchem Jaspis. Der Rand an dem Fuß ist stark mit vergoldetem Silber eingefasst, wie auch der Griff unten und oben.

Mit ii unter dem Löwenkopf herauslaufenden muschelförmigen Falten. Der Fuß beschädigt.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 60, Anm. 125, S. 70, Anm. 244;
Fleischhauer 1977a, S. 17;
Schwarzacher 1984, S. 98–100.¹

¹ Verwechslung der Inv. Nr. zwischen KK grün 258 und 260.



181 Fußschale

Johann Daniel Mayer (nachgewiesen 1662–1675)

Augsburg, um 1670/71

Braun gefleckter Jaspis, Reliefemail. H. 22,2 cm,

B. 26,2 cm, T. 19,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 260¹

Am Schalenrand befinden sich eine große und zwei kleinere Scharten, ein breites Stück der Emailauflage fehlt.

Über einem ungefähr dreieckigen Fuß in vergoldeter Fassung mit reichen, floralen Reliefemailauflagen erhebt sich ein dreikantiger Balusterschaft, der die Kupa in gepasster Muschelform trägt, die mit einem flachen Blattschnittdekor verziert ist. Die auffällig braunschwarz gemusterte Jas-

pissschale kam wohl 1670/71 in die Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 2v (s. 3) (1669–71):

8. Ein Schalen von braunem Jaspis in vergült Silber gefaßt ohne Futeral.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 56r–57v (1791/1792):

Eine Schale von Jaspis, braun und gelb gesprengt in Form einer Muschel oben und auslaufen mit Streifen wie eine Muschel bis an die Circumferenz im Diameter oben 9 1/3 Zoll tief, tief 1 2/3 Zoll, hoch 8 Zoll. Der Fuß ist dreieckig, unten breit und stark mit email-irt vergoldetem Silber eingefaßt, auswendig zweie Finger breit ringsumher mit emailirter kunst-reicher durchbrochener

Arbeit von Blumen und Rosen und Laubwerk, an zweien Orten mit 2 ineinander geschrenkten Fischen. Der Griff ist in der Mitte dreieckig, unten und oben mit emailirten Ringen auch vergoldeten silbernen Ringen eingefaßt. Die Cavität oben preesentirt an dem Ort, wo die Muschelfalten auslaufen, ein Gesicht mit zwey Augen und einer Nase.

[Randbemerkung] Das Ganze ist 7 1/4 Z. hoch.

Literatur:

Fleischhauer 1977a, S. 17, 192;²

Schwarzacher 1984, S. 98f.

¹ Wird als Vergleichsstück für die Zuschreibung an Mayer genannt bei Laue 2017, S. 195, 227, Kat. Nr. 6 u. 37, Jaspis-Fußschale und Jaspis-Fußschale mit Maskaron.

² Fleischhauer gibt hier in Anm. 6 KK grün 260 für die Schale mit der Löwenhaut (KK grün 258) an.

Zwischen Mailand und Prag

Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) versammelte an seinem Hof in Prag eine Vielzahl von Künstlern aller Kunstgattungen, die mit ihren Werken die kaiserlichen Repräsentationsbedürfnisse umsetzten. Bis dahin hatte dem Prager Hof eine Steinschnittwerkstatt gefehlt, die wie in Florenz oder Mailand die Nachfrage der Fürsten nach diesen repräsentativen Luxusgütern bediente. Mit der 1588 erfolgten Berufung des Mailänders Ottavio Miseroni (um 1568–1624) an den kaiserlichen Hof wurde diese Lücke geschlossen. Fast 100 Jahre lang wurden hier herausragende Beispiele der Steinschnittkunst geschaffen, die auch an anderen europäischen Höfen begehrt waren. Zum einen wurde in den jeweiligen Territorien nach für Steinschnittarbeiten geeigneten Mineralvorkommen gesucht, zum anderen waren insbesondere Erzeugnisse der Miseroni-Werkstätten aus Prag oder Mailand europaweit gefragt. So entstand beispielsweise die fünfteilige sogenannte Pyramide,¹ ein schon zu seiner Entstehungszeit gefeiertes Meisterstück von Ottavios Sohn Dionysio

Miseroni (um 1607–1661), gefertigt aus einem einzigen Bergkristall, der um 1650 in der Schweiz gefunden worden und ein Geschenk des Generals Zwyer von Eibach (1597–1661) an Kaiser Ferdinand III. (reg. 1637–1657) war.² Auch die württembergischen Herzöge hüteten Werke der Miseronis in ihren Kunstkammern, wie zum Beispiel die Fußschale mit hockendem Monster (Kat. Nr. 182) oder das Vasenpaar aus Jaspis (Kat. Nr. 187). [KKH]

¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 2251–2254.

² AK Wien 2002/03, S. 313. Nach Klapsia wurde der drei Zentner schwere Stein dem Kaiser auf dem Regensburger Reichstag vom Herzog von Württemberg gewidmet, vgl. Klapsia 1944, S. 308.



182 Vasenpaar aus Jaspis

Werkstatt Dionysio Miseroni (um 1607–1661)

Prag, 1640–1661

Markgräfler Bohnerzjaspis,¹ Email. H. 20,0 cm, B. 16,2 cm, T. 6,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 23

LMW, Inv. Nr. KK grün 24

Die zwei Vasen zeichnen sich jeweils durch einen ovalen, flachgedrückten Leib aus fleischfarbenem Jaspis aus, der an den Seiten mit zwei emaillierten Ohrenhenkeln versehen ist.² Der Körper der Vasen ist mit einem flachen stilisierten Blattornament überzogen, bei dem je vier weich geformte Blätter von den Schultern hängen und vier Blätter um eine halbe Achse versetzt vom Fußansatz nach oben wachsen.

Ein vergleichbarer Vasensatz findet sich im

Kunsthistorischen Museum Wien.³ Dieser wurde 1678 von Ferdinand Eusebio Miseroni (1639–1684), dem Sohn von Dionysio, an den Wiener Hof geliefert.⁴ Ob sich in den Stuttgarter Vasen ursprünglich wie bei den Wiener Stücken Blumensträuße mit Tulpenknospen befanden, lässt sich heute nicht mehr feststellen, auch sind die emaillierten Henkel vollkommen anders gestaltet als die Wiener aus Silberfiligran. Das Paar kann also ursprünglich sehr wohl von Dionysio Miseroni geschaffen worden sein. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, S. 145v (1791/1792):
570 Zwey unbedeckte agate Vasen mit emaillierten Vasen Henkeln.

Literatur:

Kaiser 2013, S. 357, Taf. 26,4.

¹ Vgl. Kaiser 2013, S. 357.

² Im Kunstkammer-Hauptbuch aus dem 19. Jahrhundert findet sich folgender Eintrag: No. 23. 24. *früher No. 570 Zwey unbedeckte agate Vasen mit emaillierten Henkeln u. Verzierungen von emailliertem Gold, Werth der 3 Henkel etc. f. 45 An einer fehlt ein Henkel.* Der fehlende Henkel wurde wohl später wieder angefügt, da heute beide Vasen zwei Henkel haben.

³ Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 1852, 1855, 2063, 2071.

⁴ AK Wien 2002/03, S. 320, schreibt die Wiener Vasen Ferdinand Eusebio zu. Klapsia, der diese Archivalien noch nicht kannte, sah in ihnen Werke Dionysio Miseronis, da die Blätter in ganz ähnlicher Form an dem seiner Werkstatt zugeordneten Krug (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 2064) vorkommen. Distelberger vermutete aufgrund des langen Entstehungsprozesses, dass die Vasen beim Tod Dionysios unfertig in der Werkstatt vorhanden waren und erst Jahre später fertiggestellt wurden. Die Steinschnittarbeiten können also durchaus ursprünglich dessen Werke sein. Paulus Rainer, Kurator am Kunsthistorischen Museum Wien, schreibt die Vasen ebenfalls Dionysio Miseroni zu.



183 Deckelpokal aus Blutjaspis

Pokal: Werkstatt Ottavio Miseroni (?), Fassung:
Werkstatt Jan Vermeyen (vor 1559–1608)
Prag, um 1600
Blutjaspis, Silber, vergoldet, Email. H. 14,0 cm
(Gesamthöhe), D. 7,0 cm (Rand)
LMW, Inv. Nr. KK grün 99

Der Deckelrand ist an zwei Stellen rissartig
durchbrochen, die Basis gelockert.

Eine tellerförmige Scheibe aus Blutjaspis
bildet den Fuß des Pokals, dessen Fassung
durch einen überstehenden silbervergoldete-

ten Rand mit buntem Emaildekor mit Blüten-
gehänge und Insekten geprägt ist. Email-
ringe schmücken auch den Balusterschaft.
An der parabelförmigen Kupa, mit einem
etwas ausladenden, dünnen Mundrand,
wiederholt sich der Emaildekor des Fußes,
ebenso am kalottenförmigen Deckel. Der
Knauf am oberen Abschluss des Deckels ist
in Urnenform gebildet und vollkommen mit
Goldemaildekor überzogen. Das zierliche
Goldemail spricht für eine Zuweisung der
Fassung an die Prager Werkstatt von Jan
Vermeyen, der eng mit der Werkstatt Ottavio
Miseronis zusammenarbeitete und reiche

Fassungen für dessen Steingefäße schuf.¹
Fleischhauer meinte dieses Stück mit dem
Eintrag „ein klein Geschirr von Gold gefasst
von Jaspis“ auf der Liste der mit Herzogin
Barbara Sophia (1584–1636) geflüchteten
Wertgegenstände von 1635 identifizieren zu
können,² wobei die Zuordnung zu diesem
allgemein gehaltenen Eintrag unsicher er-
scheint. Sicher als ehemaliges Kunstkam-
merstück bestimmen lässt sich der Pokal
durch einen Eintrag im 1791/92 verfassten
Inventar.³ [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 75r (1791/1792):
*1 überaus schönes Becherchen von dunkel-
grünem Jaspis mit röthlichen Düpfelchen u.
Maculis gesprengelt mit einem Dekel, auf
welchem ein Knopf in der Form einer kleinen
Becherchens hoch in allem 6 5½ Zoll hält im
Diametro des Orificii 2 ¾ Zoll, in der Tiefe 2
Zoll. Das Knöpfchen auf dem Dekel, wie auch
die Einfassung des Dekels und der Rand u.
um das Mundstück auch um den Fuß ist alles
von purem Gold emailirt.*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 30, Anm. 159;
AK Prag 1997, S. 207 m. Abb., S. 511.

¹ Vgl. etwa die im Kunsthistorischen Museum Wien
aufbewahrte Schale aus milchigem Chalcedon (Inv.
Nr. 1665) oder eine ebenfalls dort befindliche unsym-
metrische Schale (Inv. Nr. 6846).

² Fleischhauer 1976, S. 30, Anm. 159.

³ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 75r.



184 **Trinkgeschirr**

Schale: Werkstatt Ottavio Miseroni (?), Fassung:
Werkstatt Jan Vermeyen (vor 1559 bis 1608)
Prag, um 1600
Heliotrop, Silber, vergoldet, Email. H. 11,1 cm,
B. 16,3 cm, T. 12,2 cm
LMW, Inv. Nr. KK grün 101

An der Schmalseite der Schale ist ein keilförmiges, circa ein Zentimeter langes Stück ausgebrochen, daneben zeigt sich ein Sprung. Der obere Fassungsring ist lose.

Die ovale, sechspassige Muschelschale steht auf einem Kandelaberschaft mit je einem emaillierten, silbervergoldeten Ring zwischen Kupa und Fuß. Der ovale, tellerförmige Fuß hat als Fassung einen profilier-

ten, ausladenden, mit Blütengehängen und Insekten verzierten Rand aus Goldemail. Der obere Rand der Muschelschale besitzt eine silbervergoldete, profilierte Fassung. Auf der Unterseite der Schale sind zwei gekreuzte Zweige und ein Vogel eingeschnitten. Die Ähnlichkeit mit den Fassungen des kleinen Deckelpokals legt die gleichen Herstellungswerkstätten nahe. Die Schale wird im Verzeichnis der „Mömpelgarder Kleinodien“ geführt¹ und kam 1723 in die Stuttgarter Kunstkammer. [KKH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31, S. 5 (1714–45):
Ein 6. baßstigter Pocal, von grünem Jaspis, mit Gold, und weiß emaliert eingefasst.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 78v (1791/1792):
Eine gemuschelte Schaale von grünem Jaspis mit 6 Ausschweifungen und drei goldenen Ringen, auf einem Fuß von dergleichen Jaspis.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 114, Anm. 31, S. 119, Anm. 77, S. 152, Abb. 16;
AK Prag 1997, S. 511.

¹ HStAS A 20 a Bü 31, S. 5.

185 **Achatlöffel**

Miseroni-Werkstatt (?)

Prag, um 1600

Achat, Gold, Email. H. 1,8 cm, B. 17,3 cm, T. 4,9 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 123

Das Email ist stellenweise leicht beschädigt.

Die rundovale Laffe und der dünne, runde Griff des Löffels sind aus hellem Achat. Die Zwingen zwischen Laffe und Griff und am Griffende sind mit zierlicher weißer Emailarbeit reich verziert. Verbunden sind die Teile durch ein flaches Viereck mit Randprofil und einen dreieckigen, auf die Rückseite der Laffe übergreifenden Dorn beziehungsweise eine zylindrische, oben halbkugelige Zwinge am Griff. Beide sind verbunden durch doppelt c-förmig geschwungene und frei herausstehende Ranken mit Perlbesatz und Kerbmusterung. Am oberen Griffende befindet sich dieselbe Zwinge wie unten, die mit einem langen, spitzen, schön profilierten Dorn besetzt ist. Die Profile sind blau und zusätzlich mit rotem, schwarzem und grünem Email betupft. Die Gestaltung der Emailarbeit korrespondiert mit Arbeiten der Prager Werkstätten. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 10r (1791/1792):
44. *Ein schöner Löffel von Agat so am Stiel mit zierlicher emaille Arbeit versehen ist.*

Literatur: unveröffentlicht



186 Fußschale aus Nephrit

Prag (?), spätes 16. Jh.

Nephrit, Silber, vergoldet, Email. H. 13,6 cm,

B. 19,0 cm (Schale); 8,3 cm (Fuß), T. 11,6 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 52

Die Schale ist gelockert.

Die Trinkschale aus olivgrünem Nephrit hat eine ovale Kupa in zehnpassiger Muschel-form mit Goldemailfassung. Ein ovaler, sich in der Mitte spitz erhebender, niedriger Fuß trägt den Vasenschaft, der oben und unten mit einem emailliertem Ring die einzelnen Teile unterbricht. Die Fassung ist mit blau-weißem Goldemail verziert, auf den Fuß-rand sind sechs Rosetten appliziert. Die Kupa mit eingeschnittenen doppelten Pfeifenkehlen erinnert an ähnliche Gestal-tungen von Gefäßen aus Italien, allerdings zeigen die Emailfassungen eine starke Ver-wandtschaft mit Prager Stücken. Vielleicht verhält es sich bei dieser Schale ähnlich wie bei dem Krug im Kunsthistorischen Mu-seum Wien aus der Frühzeit Ottavio Misero-nis in Prag? Dieser vereinigt ebenfalls italie-nische Motivelemente, wie die Pfeifen in der Bodenzone, mit neuen Elementen, die in den neu gegründeten Prager Werkstätten entstanden zu sein scheinen.¹ [KKH]



Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151 (1791/1792):

14. Eine gemuschelte länglichte Schaale von grünlichem Speck oder Griesstein, woran der Fuß mit Rubinen besetzt und mit drei massiv golden Reifen eingefaßt ist, worauf Rosetten von rother Emaille angebracht sind.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 25, Anm. 118, S. 153, Abb. 17.

¹ Zu dem Krug (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 1866), vgl. AK Wien 2002/03, S. 259–261.

187 Fußschale mit hockendem Monster

Werkstatt Girolamo Miseroni (?)¹

Italien/Prag (?), spätes 16. Jh.

Jade, Rubin, Turmalin, Gold, Email. H. 14,5 cm,
7,8 cm (Basis), B. 17,6 cm, T. 13,4 cm

LMW, Inv. Nr. KK grün 34

Die Jade ist innen vernarbt.

An der Muschelschale hockt ein hundeköpfiges Monster mit menschlichen Armen und Händen, die eine Kugel in seinem Muschelschoß halten. Der Hals ist spitz geschuppt, von seinem Rücken aus spannen sich Hautflügel über den gesamten Muschelkorpus. Dieser wird von einem vasenförmigen Schaft über einer flachrunden Basis getragen. Die Fassung am Fuß ist vergoldet und emailliert und durch ornamentiertes Schweifwerk mit acht aufgesetzten Rubinen in Kastenfassung geprägt. Der obere und untere Schafttring ist mit je vier solcher Rubine dekoriert.

Die auf eine illusionistische Wirkung hin geschnittene Schale stammt aus der Werkstatt der angesehenen Steinschneidefamilie der Miseroni. Die Zuschreibung an eine Künstlerpersönlichkeit ist umstritten. Dies zeigt exemplarisch, wie schwer die Künstlerscheidung bei Objekten der Steinschnittkunst ist, insbesondere durch die naturgemäß gegebene Nähe und Verwandtschaft innerhalb einer Künstlerfamilie und der aus ihr hervorgehenden Werkstätten.

Nach dem Tod von Herzog Leopold Eberhard von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1699–

1723), in dessen Besitz die Schale 1699 war,² kam das qualitätvolle Stück 1723 aus der Mömpelgarder Linie in die Stuttgarter Kunstkammer. [KKH]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 31, S. 5 (1714–45):

Ein Trinckh Muschel von Lapide Nephritico mit Rubin besetzt, in Gold gefaßt.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 114, Anm. 33, S. 118, Anm. 74, Abb. 13;

Distelberger 1978, S. 128f.;
AK Essen / Wien 1988, S. 482f.;
Kat. Stuttgart 1998, S. 124;
AK Wien 2002/03, S. 180f., Nr. 95.

¹ Distelberger schrieb das Stück 1988 Ottavio Miseroni zu und revidierte seine Auffassung 2002, vgl. die ausführliche Beschreibung und Diskussion des Stückes in: AK Essen / Wien 1988, S. 482f., Kat. Nr. 361; AK Wien 2002/03, S. 180f.

² Fleischhauer 1976, S. 114, Anm. 33, S. 118, Anm. 74. Siehe: HStAS A 266 Bü 41.





Auswahl von Steinschnittarbeiten aus der württembergischen Kunstkammer, LMW.



Blutrotes Gold: Rubinglas

Ulrike Andres

Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Ensemble von Gold-
rubingläsern, 17./18. Jh.,
LMW (unten rechts:
Kat. Nr. 188).

Deckelkrug aus
Rubinglas,
frühes 18. Jh., LMW.

Sammelaufnahme
6 kleiner Schalen aus
Rubinglas, 17./18. Jh.,
LMW.



Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.



Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.



188 **Schmuck. Anhänger**

Ende 17. Jh.

Goldrubinglas, gegossen. Fassung: Silber.

H. 1,0 cm, B. 8,8 cm, T. 6,7 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 106

Das Objekt befindet sich in einem guten Zustand.

Am unteren Rand gibt es mittig eine kleine Abplatzung. Auf der Rückseite sind einige Kratzer sowie ein Lufteinschluss auf dem Rücken der Frauenfigur zu erkennen.

Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Dieser Text wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

Becher mit Darstellung
einer Belagerungsszene,
Rubinglas, um 1700, LMW.





Bernstein, Kokosnuss und Koralle: Kunsthandwerk aus organischen Materialien

Maaïke van Rijn

Bereits unter Herzog Friedrich I. von Württemberg (reg. 1593–1608) war der Anteil an verschiedenen kunsthandwerklichen Arbeiten unter der Rubrik der Artificialia in der Stuttgarter Kunstkammer recht groß. Neben Gold- und Silberschmiedearbeiten, Glas- und Steingefäßen gehörten dazu auch Objekte aus organischen Materialien wie Elfenbein, Bernstein, Koralle, Kokosnuss oder besonderen Hölzern.

Bernstein zählt nach Elfenbein¹ neben Muscheln und Schnecken sowie Straußeneiern zu den besonders beliebten und mengenmäßig am meisten vertretenen Materialien innerhalb der Gruppe des organischen Kunsthandwerks in der württembergischen Kunstkammer. Stücke aus Bernstein finden sich in einer ähnlichen Formenvielfalt wie die Elfenbeinarbeiten: als Kleinplastiken und Spielfiguren, verarbeitet zu Schatullen und Besteckgriffen. Bernsteinarbeiten gehörten schon unter Herzog Friedrich I. zum Bestand der Kunstkammer. Als „Gold des Meeres“ war Bernstein bis in das ausgehende 18. Jahrhundert europaweit hochgeschätzt. Besonders viel Bernstein fand sich in den Kunstkammern der Habsburger. Die „augstainen sachen“ Kaiser Rudolfs II. (reg. 1576–1612), dessen Kunstsammlungen wegen ihrer unerreichten Vielfalt, Komplexität und

Kokosnussdeckelpokal,
Süddeutschland, um
1530/35, LMW.

¹ Vgl. dazu den Beitrag „Elfenbeinschnitzereien und -drechselarbeiten“ von Maaïke van Rijn

Qualität berühmt waren, zeichneten sich durch besondere Qualität und Umfang aus.² Entstanden zu Anfang in der Renaissance vor allem kleinere Arbeiten wie Kleinplastiken, Bestecke, Gefäße und Besteckgriffe, so kamen Mitte des 17. Jahrhunderts mit der neuen Inkrustationstechnik aufwendig gestaltete Bernsteinkabinette und bernsteinfurnierte Möbel in Mode.³ Häufig wurde Bernstein auch mit anderen Materialien wie Silber, Elfenbein oder Glas kombiniert. Sammler und Publikum bewunderten am Bernstein vor allem seine *Varietas*, das heißt seine Farb- und Formenvielfalt, die Unterschiede in der Transparenz, die Vielfalt von kleinen Tieren und Pflanzen, die man im Bernstein eingeschlossen entdeckte.⁴ Oft nutzte man bei der kunsthandwerklichen Verarbeitung die verschiedenen matten oder klaren, eher gelblichen oder eher rötlichen Steine gezielt, um innerhalb einer Materialgruppe bleiben und doch eine große optische Varianz erreichen zu können. Beispiel dafür können die etlichen überlieferten Schachfiguren aus Bernstein sein, bei denen je eine Figurengruppe aus durchsichtigem rötlichem Bernstein, die andere aus milchigem gelbem gedrechselt oder geschnitzt ist. Auch in der württembergischen Kunstkammer waren schon früh solche Schachfiguren aus Bernstein vorhanden. Philipp Hainhofer (1578–1647) erwähnt in seinem Bericht über den Besuch der herzoglichen Kunstkammer in Stuttgart 1616 „ein schön augsteinin Brettspiel“,⁵ bei dem es sich vermutlich jedoch nicht um das noch heute erhaltene handelt.⁶ Bernstein wurde ferner, wie vielen anderen im weitesten Sinne aus der Natur stammenden Materialien,

bestimmte Wirkungen zugeschrieben. Als Heil- und Schutzstein galt er unter anderem auch als reinigend und entgiftend.⁷ Diesem Umstand ist es wohl auch geschuldet, dass Bernstein sehr häufig in Bestecken Verwendung fand. An der herzoglichen Tafel sollte der besondere Stein vor vergiftetem Essen schützen, war der Tod durch Vergiftung doch auch im 18. Jahrhundert noch eine reale, oder zumindest gefürchtete, Bedrohung bei Hofe. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein war die Giftprobe, bei der ein Mundschenk oder Tranchiermeister die Speisen vorkostete und mit einer giftanzeigenden Substanz berührte, ein wesentlicher Bestandteil der höfischen Tischkultur.⁸ Weil die giftabwehrenden Materialien wie Bernstein, Koralle, Horn oder Nuss als besonders wertvoll und selten galten, waren die Tafelgeräte auf der Kredenz nicht nur prunkvolle Nutzgegenstände, sondern auch Sammlungsobjekte und gehörten oft zum Bestand der fürstlichen Kunstkammer. So finden sich beispielsweise im Schuckard'schen Inventar der württembergischen Kunstkammer aus dem frühen 18. Jahrhundert viele Bestecke, die mit aufwendig dekorierten Griffen aus Bernstein versehen sind.⁹ Den Einsatz des Materials aus Gründen der Wirkung teilt der Bernstein mit ebenfalls in der Kunstkammer vorkommenden Materialien wie Koralle und Rhinoceroshorn. Auch diese beiden Materialien galten als giftabwehrend und so ist es nicht verwunderlich, dass sich auch in der württembergischen Kunstkammer Trinkbecher aus Horn und Korallenästchen als Besteckgriffe verarbeitet finden. Neben bestimmten schützenden und heilbringenden Wirkungen, die manchen organischen Materialien zuge-

² Vgl. Haag 2005, S. 19.

³ Vgl. Effmert 2006, S. 30.

⁴ Hinrichs 2007, S. 48.

⁵ Fleischhauer 1976, S. 16.

⁶ Vgl. Kat. Nr. 190.

⁷ Vgl. Andrée 1937.

⁸ Vgl. Spenlé 2010, S. 31.

⁹ Vgl. Kat. Nr. 191.

schrieben wurden, kam diesen Stücken jedoch innerhalb der Kunstkammer auch deshalb eine besondere Beachtung zu, da sie als Mischung zwischen Naturalia und Artificialia das Abbild des Kosmos im Sammlungsraum besonders anschaulich repräsentierten. In einer bearbeiteten Kokosnuss oder einem Besteck mit Korallengriff ergänzten sich Natur und Kunst in ihrer schönsten Form. Gleichzeitig waren gerade exotische Materialien wie Elfenbein, Bernstein, Koralle oder Kokosnuss beliebte Materialien in der Kunst- und Wunderkammer, lag doch in ihnen die Möglichkeit, ferne Länder und Kontinente zu repräsentieren.

So zeigt sich in den Kunstkammerstücken aus organischem Material an der Grenze zwischen Naturalia und Artificialia, natürlicher und menschlicher Genialität, in verdichteter Weise die Gesamtidee der herzoglichen Kunst- und Wunderkammer als einem Abbild des gesamten Kosmos, als einer Ansammlung natürlicher und menschlicher Schöpfungsleistungen in ihrer zur Meister-schaft getriebenen Formgestaltung.

Die württembergische Kunstkammer folgt in ihrem Aufbau und der Sammlungsbreite den damaligen Ansprüchen einer Kunst- und Wunderkammer, wie sie uns auch aus München oder Dresden bekannt sind. So scheinen die jeweilig sammelnden Herzöge darauf bedacht gewesen zu sein, das Kunsthandwerk in seiner vollen Breite abzubilden, wozu auch beispielsweise Geschirre aus Elfenbein, Horn und Kokosnuss oder Bestecke aus Bernstein und Koralle gehörten. Der Grundstock der Artificialia wurde nach den durch die Plünderungen des Dreißigjährigen Krieges erlittenen Verlusten mit der Sammlung Guth von Sulz gelegt, deren Inventar bereits eine Vielzahl an charakteristischen Objekten abbildet.

Die Stücke wechselten mehrmals den Ort,¹⁰ wanderten teilweise nach Ludwigsburg und wieder zurück,¹¹ blieben als wichtige und charakteristische Kunstkammerstücke jedoch lange zentraler Teil der herzoglichen Sammlung. So finden sich beispielsweise auch noch in einem Verzeichnis, das um 1883 erstellt wurde, Geschirre aus Kokosnuss.¹²

¹⁰ Vgl. exemplarisch die Verzeichnisse von Stücken, die 1676 aus der herzoglichen Kunstkammer an das Pretiosenkabinett abgegeben wurden: HStAS A 20 a Bü 9.

¹¹ Vgl. Akten zum Kunstkammersturz 1791/92, Unterfasz. 16: Undokumentierte Zuwächse an Pretiosen aus Schloss Ludwigsburg: HStAS A 20 a Bü 147.

¹² Verzeichnis I-VIII von Pretiosen, Kunst- und Altertumsgegenständen mit Bemerkungen über deren Erhaltungszustand und Verwendbarkeit: HStAS A 20 a Bü 158.

189 **Spielautomat. Schildkröte**

Leodegar Grimaldo (nachweisbar 1601–1638)

1630

Schildkrötenpanzer, Silber vergoldet, eisernes Laufwerk. H. 10,5 cm, B. 16,0 cm, T. 12,0 cm
LMW, Inv. Nr. E 756

Der Schildkrötenpanzer und seine Montierung sind in gutem Zustand, es ist jedoch ersichtlich, dass Teile der ursprünglichen Gesamtfigur fehlen. Die silberne Bütte liegt als Einzelobjekt vor und ist nicht mit der Schildkrötenfigur verbunden.

Auf einem ovalen silbervergoldeten Sockel ist ein Schildkrötenpanzer aufgebracht. Kopf und Extremitäten der Schildkröte sind ebenfalls aus vergoldetem Silber. Die Hinterbeine sind beweglich. Im Innern des Schildkrötenpanzers bzw. im Sockelteil befindet sich eine metallene Mechanik. Auf der Unterseite ist eine abschließende Platte angebracht mit eingravierter Blattrankenornamentik mit Vögelchen und der Jahreszahl 1630. Über den Rücken des Schildkrötenpanzers verläuft ein metallenes Band in Form einer Schnecke, auf der sich ein vergoldetes Schneckenhaus befindet. Verschiedene Löcher und ein erhabener Nippel deuten darauf hin, dass auf dem Schneckenband ursprünglich noch weitere Teile oder Figuren angebracht waren. Daneben liegt als unverbundenes Einzelobjekt eine vergoldete, achtseitige Bütte vor, die mit floraler Gravur verziert und mit zwei aus gedrehtem Silberdraht gebogenen Trageriemchen verse-

hen ist. Sie trägt die Marken des Schorndorfer Silberschmieds Leodegar Grimaldo. An der Unterseite ist die Bütte mit einer kleinen Gewindestange versehen, die sich in ein Loch auf dem Schneckenband eindrehen lässt. Dass es sich bei dem heute überlieferten Objekt ursprünglich um ein weitaus komplexeres, größeres und vielseitigeres Stück handelte, als das heutige Fragment zu vermitteln in der Lage ist, wird zum einen durch einen Blick in die Kunstkammerinventare deutlich, zum anderen durch das Heranziehen von Vergleichsobjekten, die sich an anderen Orten vollständig erhalten haben. Aus den Inventaren der herzoglich-württembergischen Kunstkammer geht insgesamt hervor, dass auf der Schildkröte einmal eine hölzerne Figur – betitelt als *Bauer*, wobei sich im Vergleich mit anderen Kunstkammerobjekten zeigt, dass *Bauer* häufig sehr allgemein für menschliche Figuren aller Art eingesetzt wurde¹ – gesessen haben wird, welche die Bütte aus vergoldetem Silber auf dem Rücken trug. Die Schildkröte war also der untere Teil eines Trinkautomaten, der mit einem Schlüssel aufgezogen wurde und sich dann in Bewegung setzte. Die nicht mehr erhaltene menschliche Figur hat die Bütte auf dem Rücken getragen.

Wie groß und komplex der Trinkautomat ursprünglich einmal angelegt war, belegt ein Vergleichsobjekt aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.² Der dort befindliche Trinkspielautomat, der Neptun als

Winzer auf einer Schildkröte reitend zeigt, besteht ebenfalls aus einem Schildkrötenpanzer auf einem vergoldeten ovalen Sockel. Auf der Schildkröte sitzt eine hölzerne Figur, die, so die ikonografische Deutung, den Meeresgott Neptun in Verkleidung eines Winzers – mit langem Bart, vergoldetem Dreizack, Kiepe auf dem Rücken und Küferschlägel in der Hand – darstellt und mehr als doppelt so hoch ist wie die Schildkröte selbst. Vor allem die Bütte, die der Meeresgott trägt, ist derjenigen aus der Stuttgarter Kunstkammer sehr ähnlich und trägt ebenfalls die Marken Grimaldos.

Grimaldo fertigte verschiedene Gold- und Silberschmiedearbeiten und anderes Kunsthandwerk für den Stuttgarter Hof³ und schuf wohl mehrere solcher Trinkspiele.⁴

Der Trinkautomat in Form eines Bauern oder Winzers auf einer Schildkröte war Teil der fürstlichen Tafelkultur und zur Erheiterung der Gäste geschaffen. Die Schildkröte wurde aufgezogen, lief dann über den Tisch und derjenige Gast, bei dem sie zum Stehen kam, musste der Anweisung auf dem drehbaren Küferschlägel (so bei der Figur aus Hamburg) Folge leisten. Die konnte etwa „Trink aus“, „Gib's weiter“ oder „Lass liegen“ lauten. Für die Hofgesellschaft, aber auch innerhalb der Kunstkammer, waren Trinkautomaten wie diese Schildkröte erheiterndes Spielzeug und faszinierendes, von Menschenhand geschaffenes künstliches Leben zugleich. Ikonografisch oft überladen und vom heutigen Standpunkt aus schwer deutbar (so verbin-



det das Hamburger Stück griechische und indianische Mythologie in Form von Neptun und einer Schildkröte mit der regionalen Tradition der Darstellung des Winzers als Büttenfigur), lieferten Trinkspiele wie dieses auch Anknüpfungspunkte für philosophische Tischgespräche.⁵

In den Inventaren des württembergischen Hofes taucht der Schildkrötenautomat 1662 in einem Verzeichnis mit Mömpelgarder Kleinodien auf,⁶ das verschiedene Stücke versammelte, die Herzogin Sibylla von Württemberg-Mömpelgard (1620–1707) von ihrem Gatten „in während der Ehe und dann deroselben Freundschaft“ empfangen hatte.⁷ Darunter findet sich „ein Geschirr, so ein hölzener Bauer auf einer silbernen Schildkröte, welcher Gans trägt, mit einem silbernen Butten, mit Uhrwerk zum umlaufen 1630.“⁸

Ob es sich bei einem Eintrag im Nachlass von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737)⁹ um den gleichen hier vorliegenden Schildkrötenautomaten handelt oder eine weitere Variante, ist nicht ganz klar. Jedenfalls findet sich dort in einem Verzeichnis größerer und kleinerer Juwelen und Stammkleinodien eine Liste, die im Mai 1737 erstellt wurde. Dort wird inmitten von Juwelen und Schmuckstücken folgendes Objekt aufgeführt: *Ein hölzener bauer auf einer schildkroten mit einem Uhrwerk, welches Ihro durchl. der kleinen Prinzessin zum Christk. Bekommen.*¹⁰ Die kleine Prinzessin, die diesen Schildkrötenautomaten wohl 1736 zu Weihnachten bekommen hat, wird Auguste Elisabeth (1734–1787), die Tochter Carl Alexanders und die Schwester Carl Eugens (1728–1793) gewesen sein, die zu diesem Zeitpunkt etwas über zwei Jahre alt war. Es lässt sich nicht prüfen, ob das Stück über 26 Jahre später wieder in die Kunstkammer überführt wurde, oder ob es sich nur um einen sehr ähnlichen Schildkrötenautomaten handelte. Jedenfalls notiert das Inventar des Kunst-

ammerantiquars Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) in einem nach 1762 erstellten Verzeichnis ein Trinkspiel, das beschrieben wird als *Ein Bauer reitet auf einer Schildkrott, darauf [?] mit vergoldt Silber; innwendig ist ein Räderwerk, welches wann es aufgezogen wird läuft, daß die Machine auf dem Tisch herum läuft.*¹¹ Etwas knapper hält sich Vischers Inventar zum Sturz 1775/76: *Ein Bauer reitend auf einer Schildkröte auf einem silber vergoldtem Fuß, nebst dergleichen Bütten, so sich durch im innern befindlichen Räderwerk bewegen kann.*¹² Ein weiterer Eintrag, der deutlich macht, dass auf der Schildkröte einmal ein Bauer oder ein Winzer mit einer silbervergoldeten Bütte auf dem Rücken saß, findet sich auch noch in den Akten zum Kunstkammersturz 1784/85.¹³ Es lässt sich zusammenfassend festhalten, dass das Trinkspiel in Form einer auf einer Schildkröte reitenden hölzernen Figur, von der heute lediglich die Schildkröte und die silbervergoldete Bütte erhalten sind, über mehrere Jahrhunderte Teil der herzoglichen Kunstkammer war. Vermutlich direkt für den württembergischen Herzog gefertigt, faszinierte das Stück als Trinkspiel, beweglicher Automat und Kunstkammerstück, das verschiedenste Materialien und Themen miteinander zu verbinden wusste. [MvR]

Quellen:

HStAS G 196 Bü 35, o. S. (1737):
Ein hölzener bauer auf einer schildkroten mit einem Uhrwerk, welches Ihro durchl. der kleinen Prinzessin zum Christk. bekommen.

HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5 (1762):
Ein Bauer reitet auf einer Schildkrott, darauf (?) mit vergoldt Silber; innwendig ist ein Räderwerk, welches wann es aufgezogen wird läuft, daß die Machine auf dem Tisch herum läuft.

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13r (1776):
Ein Bauer reitend auf einer Schildkröte auf einem silber vergoldtem Fuß, nebst dergleichen Bütten, so sich durch im innern befindlichen Räderwerk bewegen kann.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13r (1784–1791):
Ein Bauer, so auf einer Schildkröte, die sich durch ein darin befindliches Räderwerk bewegen kann, reittet, mit einem silber vergoldten butten, auf einem silber vergolden Fuß.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 113.

¹ So wird beispielsweise auch das Figurenpaar mit den Kokosnüssen (Inv. Nr. KK braun 23 und 24, Kat. Nr. 192) auf dem Rücken als *Bauern* betitelt, obwohl sie sich eigentlich aufgrund der zugehörigen Attribute sehr deutlich zum einen als Pilger und zum anderen als Winzer identifizieren ließen.

² Trinkspielautomat mit Neptun als Winzer auf einer Schildkröte reitend, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 2006.57. Zur allgemeinen Beschreibung des Objekts vgl. Heitmann 2008b, S. 26f.

³ Vgl. Fleischhauer 1971, S. 425.

⁴ Heitmann 2008a, S. 35.

⁵ Ein detaillierter ikonografischer Deutungsversuch findet sich in Heitmann 2008b, S. 26f.

⁶ HStAS G 105 Bü 2.

⁷ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 112.

⁸ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 113.

⁹ HStAS G 196 Bü 35.

¹⁰ HStAS G 196 Bü 35, o. S. Für den Hinweis danke ich Frau Dr. Sabine Hesse sehr herzlich.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5.

¹² HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13r.

¹³ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13r.

190 Schachfiguren aus Bernstein

Norddeutsch, Ende 17. Jh.

Bernstein, gedrechselt und geschnitzt mit

Elfenbein-Attributen. Einzelne Figur: H. 8,0 cm,

B. 2,5 cm, T. 2,5 cm.

LMW, Inv. Nr. KK blau 82

Einzelne Figuren weisen leichte Abplatzungen auf, von den Figuren aus rötlichem Bernstein fehlen zwei Bauern.



Das überlieferte Schachspiel besteht aus gedrechselten Schachfiguren, von denen jeweils die eine Figurengruppe aus milchig-gelbem, die andere aus rötlich-durchscheinendem Bernstein besteht. Während die Bauern einfach gedrechselt sind, bestehen die Figuren des Königs, der Königin und des Läufers aus detailreich geschnitzten Büsten auf gedrechselten Rundsockeln. Zusätzlich sind sie mit kleinen Attributen aus Elfenbein ausgestattet: So tragen die Könige beider Figurengruppen ein kleines Zepter, die Königinnen eine Lilie und die Läufer einen Würfel im Arm.

Sowohl das Material Bernstein als auch Schachfiguren sind häufig in europäischen Kunstkammern des 16. bis 18. Jahrhunderts vertreten.¹ An den Ostseestränden Preußens, Skandinaviens und Polens gab es reiche Vorkommen des auch als Gold des Meeres bezeichneten Materials. Vor allem Königsberg (heute Kaliningrad) war mehr als drei Jahrhunderte lang ein Zentrum der Bernsteinkunst und besaß als Stadt der Bernsteindreher große Bedeutung. Viele herausragende

Stücke sind in Königsberg in Auftrag gegeben worden.² Auch den Schachfiguren aus der Stuttgarter Kunstkammer wird eine nord-europäische Provenienz zugeschrieben. Wahrscheinlich waren, zumindest zeitweise, in der württembergischen Kunstkammer mehrere Schachspiele aus Bernstein vorhanden. Im Bericht über Philipp Hainhofers (1578–1647) Besuch der Stuttgarter Kunstkammer 1616 wird „ein schön augsteinin Brettspiel“ genannt, das Fleischhauer als das hier beschriebene mit der Inv. Nr. KK blau 82 identifiziert.³ Auch bei dem *Schachspiel von Agatstein*, das im 1635 erstellten Verzeichnis derjenigen Stücke aufgeführt wird, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) nach der Nördlinger Schlacht bei ihrer Flucht nach Straßburg bei sich hatte,⁴ denkt Fleischhauer an die bis heute erhaltenen Schachfiguren.⁵ Im wohl um 1708 angelegten Inventar des Antiquars Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) taucht ebenfalls ein *Schachspiel von succino orientali* auf, *davon aber 11 steine mangeln*.⁶ Der Hinweis auf die fehlenden Figuren scheint ein Indiz dafür zu

sein, dass es sich nicht um die hier vorgestellten Schachfiguren handeln kann, da hierbei lediglich zwei Bauern fehlen und keine Quellen von Ergänzungen oder Vervollständigungen berichten. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei dem in diesem Beitrag behandelten Schachspiel aus Bernstein um dasjenige handelt, das Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) 1780 an die Kunstkammer überwies, nachdem er es aus dem Nachlass des Hofrates Grüneisen gekauft hatte. Das entsprechende Inventar notiert dazu: *Im Julio 1780 überlieferte Serenissimus an die h. Kunstkammer aus der Hofrtl. Grüneisischen Erbschaftmasse von 35 fl erkaufte Schachspiel von Bernstein, in einem Roth lackierten, innen mit blauem Samt ausgefüllten Futteral. Unter den kunstkammer-urkunden N.N. 59 u. 60.*⁷ Der Annahme, dass es sich bei dem heute erhaltenen Schachspiel um das aus dem Grüneisen'schen Nachlass handelt, folgt auch der Hinweis im Hauptbuch, worin unter dem Eintrag des Schachspiels mit der Inv. Nr. KK blau 82 notiert ist: *aus der hofrtl.*



Grüneisichen Erbschaftsmasse im J. 1780 zu 35 f. erkauft.

Insofern ist es eher unwahrscheinlich, dass die früheren Inventareinträge zu den Schachspielen, die Fleischhauer in seiner Publikation aufführt und auf die hier vorgestellten Bernsteinfiguren bezieht, tatsächlich Inv. Nr. KK blau 82 meinen.

Für ein Schachspiel, das aus einer Kunstkammer stammt, sind die hier überlieferten Figuren – trotz der elfenbeinernen Attribute – relativ schlicht gehalten, was möglicherweise auch als Indiz dafür gelesen werden kann, dass die Figuren über den Nachlass Grüneisens in die Kunstkammer gelangten und nicht bereits früher und speziell für die Kunstkammer gekauft wurden. In anderen Kunstkammern finden sich oft weitaus aufwendiger gestaltete Spielfiguren, die beispielsweise auch schon im 17. Jahrhundert

in Indien und China für den Export nach Europa hergestellt wurden.⁸ Schachbretter und -figuren wurden in Kunstkammern einerseits aufgrund ihrer kunsthandwerklichen Wertarbeit und Materialqualität geschätzt, waren andererseits bei den fürstlichen Sammlern auch deshalb beliebt, weil sie als Sinnbild für friedlich-spielerische Konflikte den Fürsten im Licht eines strategisch geschickten Feldherrn erscheinen ließen.⁹ [MvR]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 117, fol. 6v (um 1776–1783):
Im Julio 1780 überlieferte Serenissimus an die h. Kunstkammer aus der Hofrtl. Grüneisichen Erbschaftsmasse von 35 fl erkauftes Schachspiel von Bernstein, in einem Roth lackierten, innen mit blauem Samt ausgefüllten Futteral. Unter den kunstkammerurkunden N.N. 59 u. 60.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 16;
Hinrichs 2007, S. 120, 221.

¹ Vgl. zum Material Bernstein in der Kunstkammer auch den Essay „Bernstein, Kokosnuss und Koralle: Kunsthandwerk aus organischen Materialien“.

² Vgl. Laue 2006, S. 11.

³ Fleischhauer 1976, S. 16.

⁴ HStAS A 201 Bü 1.

⁵ Fleischhauer 1976, S. 30.

⁶ HStAS A 20 a Bü 26, S. 8.

⁷ HStAS A 20 a Bü 117, fol. 6v.

⁸ Holländer 1998c, S. 29.

⁹ Holländer 1998c, S. 31.

191 **Vorlege- und Tranchierbestecke**

Sechsteiliges Vorlegebesteck mit Griffen aus Bernstein und Elfenbein

Kredenzmesser. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 53,9 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 126
Tranchiermesser. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 41,5 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 130
Messer. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 40,5 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 131
Zweizinkige Gabel. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 36,0 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 132
Vorschneidmesser. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 22,7 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 135
Vorschneidmesser. Ende 16. Jh. Stahl, Elfenbein, Bernstein. L. 19,0 cm (Spitze abgebrochen). LMW, Inv. Nr. KK blau 136

Zweiteiliges Tranchierbesteck mit Griffen aus Bernstein und Elfenbein

Großes Kredenzmesser. Um 1600. Stahl, Elfenbein, Bernstein, Messing. L. 85,3 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 127
Zweizinkige Gabel. Um 1600. Stahl, Elfenbein, Bernstein, Messing. L. 34,7 cm. LMW, Inv. Nr. KK blau 133

Neben Löffeln aus Muscheln, Horn, Elfenbein und Koralle befanden sich in der Kunstkammer der württembergischen Herzöge auch etliche kunstvoll verzierte und aufwendig hergestellte Vorlegebestecke. Die heute überlieferten Einzelstücke lassen sich formal in mehrere wohl ursprünglich zusammengehörende Sets einteilen. An dieser Stelle sollen zwei Besteckgruppen stellvertretend für die insgesamt knapp ein Dutzend Einzelteile höfischer Tranchierbestecke behandelt werden.

Das sechsteilige Vorlegebesteck aus der

württembergischen Kunstkammer besteht aus einem großen Vorlegemesser mit breiter, abgerundeter Flachklinge, zwei großen, spitzen Tranchiermessern, einer dazugehörigen zweizinkigen Gabel und zwei weiteren kleineren Messern, die ebenfalls spitz zulaufen, wobei bei einem jedoch die Spitze abgebrochen ist. Die Griffe aller Besteckteile bestehen aus einem achteitigen Bernsteinstück, das oben mit einer Kappe aus Elfenbein abgeschlossen ist. Das Elfenbeinstück ist an mehreren Stellen mit geometrisch angelegten Vertiefungen versehen, in die transparente Bernsteinstücke eingesetzt sind. Der Bernsteingriff ist weiterhin von zwei umlaufenden Zierbändern aus Metall und Elfenbein durchbrochen, die wiederum mit kleinen Bernsteinstücken geziert sind. Das zweiteilige Vorlegebesteck besteht aus einem großen Kredenzmesser und einer zweizinkigen Tranchiergabel. Auch bei diesem Prunkbesteck handelt es sich um eine besonders kostbare Variante des höfischen Vorlegebestecks. Die Hefte der Bestecke sind aus Bernstein und werden von einem rosettenförmigen Griffende aus Elfenbein abgeschlossen. Das mehrfach durchbohrte Elfenbein ist ebenfalls mit Bernstein ausgefüllt und auch in den Zierbändern ober- und unterhalb des Bernsteinschaftes wechseln sich eingelegte Bernstein- und Elfenbeinstücke auf dekorative Weise ab. Der wohl um 1580 in Königsberg entstandene Bestecksatz findet sich in beinahe identischer oder zumindest sehr ähnlicher Weise in einigen anderen Sammlungen europäischer Kunstkammern. Die in unterschiedlicher Vollständigkeit überlieferten Vorlegebestecke müssen in größerer Anzahl für die verschiedenen höfischen Sammlungen gefertigt worden sein.¹

Innerhalb der höfischen Tafelkultur kam der Zeremonie des Vorschneidens (auch Tranchieren genannt) und Vorlegens (Kredenzen) eine wichtige Rolle zu. Der Tranchiermeister zerlegte die Speisen fachgerecht und legte dem Herrscher die geschnittenen Portionen vor. Das bei diesem Akt eingesetzte Tranchier- und Vorlegebesteck bestand in der Regel aus mindestens einem spitzen Messer und einer zweizinkigen Gabel zum Schneiden des Fleisches sowie einem breiten Messer mit abgerundeter Spitze und ohne scharfe Klinge zum Vorlegen, das heißt Präsentieren der geschnittenen Portion. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden Vorschneide- und Vorlegebestecke immer umfangreicher und bestanden häufig aus fast einem Dutzend Messer und Gabeln verschiedener Formen und Größen.²

Dass solche Bestecke häufig mit aufwendig gestalteten Griffen aus wertvollen Materialien wie Elfenbein oder Bernstein versehen waren, lag zum einen an ihrer Bedeutung innerhalb des höfischen Tischzeremoniells, wo ihnen als Mittel sozialer Distinktion im Rahmen der fürstlichen Repräsentation eine besondere Stellung zukam.³ Zum anderen galten organische Materialien wie Elfenbein, Bernstein und Koralle als giftabwehrend und wurden daher auch bei der Giftprobe durch den Vorkoster – bis ins 18. Jahrhundert hinein war die Giftprobe fester Bestandteil der höfischen Tischkultur – verwendet. Auch weil Materialien, die vor Vergiftungen schützen sollten, als besonders wertvoll galten, waren die Tafelgeräte auf der Kredenz – Kokosnusspokale, Rhinozeroshornschaalen und eben Bestecke aus Elfenbein, Koralle oder Bernstein – nicht nur prunkvolle Nutzgegenstände, sondern auch Sammlungsobjekte und



gehörten meistens zum Bestand fürstlicher Kunstkammern dazu.⁴

Auch in der württembergischen Kunstkammer finden sich schon früh verschiedene Bestecke, sowohl als Einzelteile als auch als ganze Sets. Dazu lässt sich generell festhalten, dass Bestecke bereits lange Zeit als Kunstkammerobjekte gehandelt wurden und sich beispielsweise auch schon im Verzeichnis der Rüstkammer aus dem frühen 17. Jahrhundert neben Dolchen und Jagdmessern verschiedene Essbestecke nachweisen lassen.⁵

Die hier vorgestellten Vorlegebestecke kamen wohl über die Sammlung Guth von Sulz in die herzoglich-württembergische Kunstkammer. Neben verschiedenen Messern und Dolchen, bei denen vor allem die aufwendig gearbeiteten Griffe betont werden, listet das Inventar *Zwey sehr schöne ganz alte Credenz Messer samt noch zweyen kleineren mit griffen von helfenbein, ist mit geschmelzten Silber gezieret* und darunter nochmals *Zwey schöne alte Credenz Messer samt weiteren kleineren Messern und einer Gabel*.⁶

Der Eintrag in der Dokumentation des Eingangs von Kunstgegenständen in das Kabinett und Gewölbe der neuen Kunstkammer am 8. und 9. November 1669 fällt relativ knapp aus. Inmitten von Muschelpokalen und Edelsteinschalen finden sich *Sechs trancir meßer in einem bestecks. mit helfenbeinern gebildten griffen*.⁷ Wortgleich folgt dem das zwischen 1670 und 1690 entstandene Inventarium Schmidlinianum.⁸ Auch der Antiquar Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) betont in seinem Inventar, das um 1708 entstand, vor allem die beiden großen Vorlegemesser und listet: *Zwey Credentz Meßer, jedes 2 schuh lang und 1/2 schuh breit, deren beider hefft von orientalischem agtstein*.⁹ Am ausführlichsten beschreibt schließlich Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) 1776 die Bestecke. Auch er nennt zunächst *Zwey sehr große*

Credenz Meßer, deren Griffe von succino orientali gemacht sind und kappen von elffenbein haben,¹⁰ daran anschließend *Eine sehr lange Gabel, deren Griff auch von succino orientale gemacht, aber auch zersprungen ist*¹¹ und schließlich auch die beiden Gabeln (Inv. Nr. KK blau 132 und 133): *Zwey sehr lange Meßer nebst zwey solchen Gabeln, deren Griffe von succino orientali, die kappen aber von Elffenbein sind*.¹² In seinem wenige Jahre später entstandenen Inventar von 1784–1791 finden sich die Einträge zu allen Stücken wortgleich wiederholt.¹³ Auffallend ist, dass die beiden Kredenzmesser (Inv. Nr. KK blau 126 und 127) immer zuerst und als zusammengehörig genannt werden, während die restlichen Besteckteile erst später oder im Detail gar nicht aufgeführt werden. Die wiederholte Erwähnung der Bernstein- und Elfenbeingriffe der Bestecke in den Inventaren der Kunstkammer macht deutlich, dass exquisite Bestecke der Repräsentation des Gastgebers dienten, ihr materieller Wert sie zugleich aber auch zu begehrten Kunstkammerstücken machte.¹⁴ Dies zeigt sich auch darin, dass sie zunächst in den Inventaren der Rüstkammer genannt werden, später inmitten von Artificialia wie Muschelpokalen und Elfenbeinschalen Erwähnung finden. [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 130v (um 1624): *Zwey sehr schöne ganz alte Credenz Messer samt noch zweyen kleineren mit griffen von helfenbein, ist mit geschmelzten Silber gezieret*.
Zwey schöne alte Credenz Messer samt weiteren kleineren Messern und einer Gabel.

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v (1669–1671, 1684): *Sechs trancir meßer in einem bestecks. mit helfenbeinern gebildten griffen*.

Gleichlautend:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 29 (1670–1690).

HStAS A 20 a Bü 28, S. 14 (1705–1723):

Zwey Credentz Meßer, jedes 2 schuh lang und 1/2 schuh breit, deren beider hefft von orientalischem agtstein.

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 15v–16r (1776):

Zwey sehr große Credenz Meßer, deren Griffe von succino orientali gemacht sind und kappen von elffenbein haben.

Eine sehr lange Gabel, deren Griff auch von succino orientale gemacht, aber auch zersprungen ist.

Zwey sehr lange Meßer nebst zwey solchen Gabeln, deren Griffe von succino orientali, die kappen aber von Elffenbein sind.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13v (1784–1791).

Literatur:

Laue 2010, S. 164.

¹ Vergleichbare Besteckteile finden sich beispielsweise im Grünen Gewölbe in Dresden, in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien oder im Victoria and Albert Museum in London. Dort werden sie mit einer Königsberger Provenienz und aus der Zeit zwischen 1580 und 1600 stammend genannt. Eine genauere Referenzliste mit weiteren Informationen und Inventarnummern findet sich in: Laue 2010, S. 191.

² Spenlé 2010, S. 34.

³ Vgl. Spenlé 2010, S. 28.

⁴ Spenlé 2010, S. 31.

⁵ HStAS A 20 a Bü 2, S. 15.

⁶ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 130v.

⁷ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v.

⁸ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 29.

⁹ HStAS A 20 a Bü 28, S. 14.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 15v.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 16r.

¹² HStAS A 20 a Bü 94, fol. 16r.

¹³ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13v–14r.

¹⁴ Vgl. Grotkamp-Schepers 2010, S. 15.



192 **Büttenfiguren paar mit Kokosnüssen auf dem Rücken als Jakobspilger**

Leodegar Grimaldo (nachweisbar 1601–1638)

Schorndorf, um 1615

Holz geschnitzt und gefasst, Silbermontierung.

H. 31,5 cm, B. 16,5 cm, T. 9,0 cm (Inv. Nr. KK braun 23); H. 29,5 cm, B. 15,0 cm, T. 8,5 cm (Inv. Nr. KK braun 24)

Marke: LG

Inschriften auf dem Sechskantkreisel:

DA, NG, NH, LS, SE, SZ

LMW, Inv. Nr. KK braun 23 und KK braun 24

Das Figuren paar ist gut erhalten. An einzelnen Stellen ist die farbige Fassung abgerieben und bei der Figur der Pilgerin fehlt die linke Hand.

Beide Figuren sind aus Holz geschnitzt, aufwendig farbig gefasst und stehen auf einem schalenförmigen, mit vergoldetem Silberband verzierten Sockel. Das Figuren paar ist durch seine Kleidung, vor allem jedoch durch charakteristische Attribute wie Pilgerstab, Hut und Jakobsmuscheln als Pilger zu erkennen. Beide Figuren tragen eine in Silberbeschlägen gefasste Kokosnuss auf dem Rücken, die unten mit einem silbernen, abschraubbaren Sechskantkreisel versehen und oben mit einem Deckel mit aufgesetzter Figur – ein Eichhörnchen beim Mann, ein Hase bei der Frau – bekrönt ist. Beide Figuren sind am Silberbeschlag am unteren Ende der Kokosnuss mit der Marke LG versehen, die auf den Goldschmied Leodegar Grimaldo, den Schöpfer der Bütten-

figuren, hinweist. Die unterhalb der Kokosnuss befestigten sechskantigen Kreisel tragen auf jeder Seite je die eingravierten Buchstabenpaare DA, NG, NH, LS, SE und SZ, die als Anweisung zum Trinkspiel fungierten.

Ab dem frühen Barock gehörten Büttenfiguren zu beliebten Sujets in der Kleinplastik und wurden in immer wieder neuen Varianten gearbeitet. Anders als die drei anderen aus der herzoglichen Kunstkammer erhaltenen Büttenfiguren (Kat. Nr. 193) referiert dieses Bütten paar nicht auf die weitverbreitete ikonografische Formentradition der Büttenfigur als Winzer und Weingärtner. Mann und Frau sind hier eindeutig als Jakobspilger zu identifizieren und ihre weißen Spitzenkragen weisen auf die Zugehörigkeit zu einer eher höheren oder mittleren Gesellschaftsschicht hin. Der abschraubbare sechskantige Kreisel mit den Buchstabengravuren wird Teil des Trinkspiels gewesen sein, bei dem der Kreisel auf dem Tisch gedreht wurde und dann dem Befehl auf der zugewandten Seite Folge zu leisten war. Dieser konnte beispielsweise NH (Nimm hoch) oder LS (Lass stehen) lauten. Dem entsprechend galt es, das Kokosnussfass zu leeren oder weiterzugeben. Die silbermontierte Kokosnuss, der abnehmbare Kreisel mit den Buchstabengravuren und die Hasen- bzw. Eichhörnchenfigur oben auf der Kokosnuss machen die Figuren zu charakteristischen Kunstkammerobjekten. Wie bei vielen kunsthandwerklichen Objekten

aus organischem Material innerhalb der württembergischen Kunstkammer scheint die Verbindung aus Trinkspiel, Kokosnuss, Goldschmiedearbeit und leicht karikierter Figurenschnitzerei die Faszination der Stücke auszumachen.

Dass das Figuren paar aus der Werkstatt des vielseitigen Kunsthandwerkers Leodegar Grimaldo stammt, der aus Schorndorf kam und in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Tübingen und Stuttgart als Münzgeselle ansässig war, ist durch die eingeschlagenen Marken gesichert. Werner Fleischhauer erwähnt die Büttenfiguren konkret als Auftragsarbeit für den Herzog,¹ verwechselt sie meines Erachtens jedoch mit den hölzernen Figuren, die Bütten aus Silber auf dem Rücken tragen (Kat. Nr. 193). Aus den Jahresrechnungen über die Einnahmen und Ausgaben, welche die Landschreiberei über die von ihr verwaltete zentrale Kasse des württembergischen Hofes führte, lässt sich entnehmen, dass es 1604/05 eine Zahlung an Leodegar Grimaldo für kunsthandwerkliche Arbeiten gab² und im selben Jahr ein Zaumzeug aus Edelmetall von ihm geliefert wurde.³ Im Jahr 1615/16 machte Leodegar Grimaldo, Goldschmied zu Schorndorf, Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1617–1631) ein Geschenk.⁴ Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass es sich dabei um die hier vorgestellten Büttenfiguren handelt. Auch später war Grimaldo noch für den württembergischen Hof tätig: 1632/33 wurde ein Silbergeschirr

als Geschenk für die fürstliche Witwe von ihren Söhnen bestellt.⁵ Wann genau die Figuren in die Kunstkammer kamen, lässt sich nicht nachweisen. Sie tauchen erstmals Mitte des 18. Jahrhunderts im Inventar des Antiquars Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) auf und sind recht knapp aufgeführt als *Ein Bauer und Bäurin von Holtz mit Bütten von Muscatnuß auf dem Rücken*.⁶ Eine weitaus ausführlichere Beschreibung findet sich im Inventar zum Kunstkammersturz 1791/92. Dort sind sie gelistet als *2 hölzerne figuren, daran jede ein cocos nuß auf dem Rücken trägt, die in silber und vergoldt sind, und jedes einen eingeschraulten Deckel hat, auf dem einen ein Eichhorn, auf dem anderen ein Bock sitzt. Unten an der cocos nuß sind 2 Töpfe mit eingeschnittenen Buchstaben eingeschrault, welche sich heraus nehmen lassen. der fuß ist Silber und vergoldt eingefaßt*.⁷

Der Eintrag, der bemüht ist die verschiedenen Besonderheiten der Büttenfiguren in Form, Funktion und Material abzubilden, macht deutlich, dass vor allem die Kokosnuss als exotische Besonderheit neben der mehrmaligen Erwähnung der Silber- und Goldfassungen bei der Bewertung eine Rolle spielte. So verbinden sich in diesen Pilgerfiguren die Charakteristika beliebter Kabinettstücke, die aufgrund kostbarer Materialien in einem besonderen kunsthandwerklichen Arrangement Aufnahme fanden in die Kunstkammern europäischer Fürstenhäuser. [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, fol. 3v

(1762–1770):

Ein Bauer und Bäurin von Holtz mit Bütten von Muscatnuß auf dem Rücken

HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v (1792):

2 hölzerne figuren, daran jede ein cocos nuß auf dem Rücken trägt, die in silber und vergoldt sind, und jedes einen eingeschraulten Deckel hat, auf dem einen ein Eichhorn, auf dem anderen ein Bock sitzt. Unten an der cocos nuß sind 2 Töpfe mit eingeschnittenen Buchstaben eingeschrault, welche sich heraus nehmen lassen. der fuß ist Silber und vergoldt eingefaßt.

Literatur:

Fleischhauer 1971, S. 425.

¹ Fleischhauer 1971, S. 425.

² HStAS A 256 Bd. 91, fol. 340v–341r.

³ HStAS A 256 Bd. 91, fol. 336v.

⁴ HStAS A 256 Bd. 102, fol. 360r, 369v.

⁵ HStAS A 256 Bd. 119, fol. 428r.

⁶ HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, fol. 3v.

⁷ HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v.

193 Büttenfiguren aus Holz

Büttenmann mit Hund

Donauwörth, Mitte 17. Jh.

Holz, farbig gefasst, Silbermontierung.

H. 23,5 cm, B. 12,0 cm, T. 10,0 cm

Silberstadtmarken von Donauwörth

LMW, Inv. Nr. KK braun 22

Büttenpaar mit silbernen Bütten auf dem Rücken

Süddeutsch, Ende 17. Jh.

Rebholz, teilweise vergoldetes Silber.

H. 31,3 cm, B. 12,7 cm, T. 13,3 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 93); H. 31,5 cm, B. 13,5 cm, T. 14,8 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 94)

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 93 und

KK braun-blau 94

Alle drei Büttenfiguren sind gut erhalten und weisen lediglich an einigen Stellen Farbabplatzungen (Inv. Nr. KK braun 22) und Abriebe an den vergoldeten Sockelbereichen auf.

Diese drei Büttenfiguren – eine farbig gefasste Einzelfigur und ein Figurenpaar aus unbehandeltem Rebholz – werden in vorliegendem Beitrag gemeinsam behandelt, da sie formale Ähnlichkeiten aufweisen und innerhalb der Kunstkammer eine vergleichbare Rolle spielen, auch wenn vermutlich mehr als ein halbes Jahrhundert zwischen den Entstehungszeiten liegt.

Bei allen drei Figuren handelt es sich um frei stehende Holzskulpturen, die Personen



aus dem bäuerlichen Umfeld zeigen und silberne bzw. silberbeschlagene Bütten – auch Kiepen genannte Tragekörbe zur Weinlese – auf dem Rücken tragen. Die farbig gefasste Figur mit der Inv. Nr. KK braun 22 stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und taucht bereits in den Inventarverzeichnissen der Kunstkammer als Solitär auf. Sie trägt am Sockelrand die Silberstadtmarken von Donauwörth. Die beiden naturbelassenen Figuren scheinen als aufeinander bezogenes Paar entworfen zu sein und werden als solches auch in den Inventaren geführt. Alle drei Büttenfiguren sind auf Sockeln montiert, die von Anfang an zu den Figuren gehörten, und sind detailreich geschnitten. So trägt die männliche Einzelfigur zusätzlich zur Rückentrage am rechten Arm ein Körbchen und am Gürtel einen Beutel. Ein Stab in den gefalteten Händen und ein Hündchen zu Füßen verstärken den eher folkloristischen Charakter der Büttenfigur. Weitaus bewegter stellt sich das später entstandene Figurenpaar dar. Da die Figuren nicht farbig gefasst sind, treten die minutiös ausgearbeiteten Falten, Bänder und Knöpfe der Kleidung deutlich hervor und die scharf geschnittenen Gesichtszüge, die gerade im Profil karikiert überzeichnet wirken, geben den Figuren Charakter und Lebendigkeit. Die Bütten des Paares aus Rebholz sind vollständig aus vergoldetem Silber gearbeitet. Fleischhauer erwähnt Büttenfiguren mit silbernen Bütten für den Herzog aus der Werkstatt Leodegar Grimaldos (nachweisbar 1601–1638),¹ was

für die hier vorgestellten Objekte jedoch nicht mit Sicherheit konstatiert werden kann. Schon in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, vor allem aber ab dem frühen Barock, wurden Büttenfiguren zu beliebten Sujets der Kleinplastik. In ihnen vermischen sich folkloristische Karikaturen mit kunsthandwerklicher Raffinesse. Meist handelt es sich um übertrieben dargestellte Typen von freiem, realistischem Wurf, voll Humor und Satire, die lebensfrohe Abbilder des Winzerlebens oder oft sogar St. Urban selbst, den Schutzheiligen der Weingärtner, darstellen.²

Besonders verbreitet sind Büttenfiguren dieser Art daher auch in Gegenden Süddeutschlands, der Schweiz und im Elsass, in denen der Weinbau eine wichtige Rolle spielte. Häufig wurden die Figuren, meist zu bestimmten Anlässen innerhalb des Zunftlebens, als Trinkpokale genutzt.³ Aufgrund der doch recht weiten Verbreitung finden sich ähnliche Büttenfiguren auch in anderen Museen, vor allem im süddeutschen Raum und in der Schweiz. So ist im Landesmuseum Zürich eine dem einzelnen Büttenmann (Inv. Nr. KK braun 22) nahezu identische Figur, ebenfalls mit silberbeschlagener Bütte, Stab, Korb und Hündchen, erhalten.⁴ Diese Arbeit wird dem Fribourger Silberschmied Johann Nuvenmeister (Meister 1641, gest. 1665) zugeschrieben und um 1650 datiert.⁵ Warum das vorliegende Exemplar aus der württembergischen Kunstkammer mit den Silbermarken der Stadt Donauwörth versehen ist, obwohl die frap-



pante Ähnlichkeit der beiden Stücke eher nahelegt, dass es auch aus der schweizerischen Werkstatt stammt, muss offenbleiben. Das ungefasste Büttenpaar aus Rebholz (Inv. Nr. KK braun-blau 93 und 94) wird erstmals im Inventarium Schmidlinianum der herzoglich württembergischen Kunstammer, das um 1670 entstanden ist, genannt und dort recht knapp als *Ein Baur und Bäurin von Rebholtz künstlich geschnitten mit aufgebunden silbernen Bütten*⁶ gelistet. Im Wortlaut identisch ist die Erwähnung in einem Verzeichnis von Stücken, die 1676 aus der herzoglichen Kunstammer an das Pretiosenkabinett abgegeben wurden.⁷ Weitaus detailreicher fällt die Beschreibung im zwischen 1705 und 1716 erstellten Inventar des Johann Gottfried Schuckard (1680–1752, tätig: 1712–1751) aus, der als Inhalt des unteren Gefachs Z neben Kokosnusspokalen und Bechern aus Rhinozeroshorn das Büttenpaar ausführlich beschreibt: *Ein von rebenholtz ganz kunstlich geschnitzter Wingarter und seine frau, beide auf schonen vergültem silbernen Postamenten, jedes eine große silberne butte oder korb tragend auf dem Rücken, die höhe von einem samt den butten an dem mann etwas mehr alß ein schuh. Der Mann trägt in der rechten Hand eine Axt und ein Rosenkrantz*.⁸ Antiquar Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) fasst sich im Inventar zum Sturz 1775/76 wieder kürzer und nennt *Zwey stücke, so einen Weingärtner und sein Weib vorstellen, beyde aus Rebenholz geschnizelt, so silberne Bütten haben, und auf silbern und vergoldten fußgestellten stehen*.⁹ Knapp zehn Jahre später übernimmt das Inventar zum neuerlichen Kunstammersturz 1784/85 den Wortlaut identisch.¹⁰ Auffallend ist, dass auch bei diesem Büttenpaar, wie bei vielen anderen Objekten aus dem Bereich des Kunsthandwerks in der württembergischen Kunstammer, der Materialaspekt ein bedeutendes Sammlungskriterium gewesen zu sein scheint. Die prominente Nennung des Rebholzes betont die

Faszination am Material aus dem wiederum Skulpturen mit Bezug zu diesem hergestellt wurden. Genauso fanden auch Elefantenminiaturen aus Elfenbein, Strauße aus Straußenei in Silbermontierung oder Nashornfigürchen aus Rhinozeroshorn beim damaligen Kunstammerpublikum großen Gefallen.

Die wiederholte Erwähnung des Silberbeschlags teilt das Winzerpaar mit der Einzelfigur. Im Inventar des Antiquars Vischer findet sich die kurz gehaltene Nennung eines *Bauer[n] mit einem silberbeschlagenen Bütten*.¹¹ Näher beschrieben wird auch diese Figur erst später in Akten zum Kunstammersturz 1791/92, in denen Zuwächse an Pretiosen aus Schloss Ludwigsburg genannt werden. Hier lässt sich die Figur noch eindeutiger identifizieren: *Hölzerne figur, so auf dem Rücken einen schwarzen 4 Orten mit silber beschlagenen Butten und an dem Arm ein mit Silber beschlagenes Körblein hang hat. der Fuß ist gleichfalls mit Silber beschlagen und auf demselben Fuß ein kleiner hund mit einem silb. halsband*.¹² Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Büttenfiguren – und das verbindet sie mit dem Büttenpaar mit den Kokosnüssen auf dem Rücken (Kat. Nr. 192) – wohl deshalb in die Kunstammer eingingen, da die Kombination aus wertvollen Materialien, kunsthandwerklich raffinierter Verarbeitung und formalästhetisch interessanten Sujets von den fürstlichen Sammlern als äußerst bemerkenswert eingestuft wurde. [MvR]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 30 (1670–1690):

Ein Baur und Bäurin von Rebholtz künstlich geschnitten mit aufgebunden silbernen Bütten

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 9, fol. 8v (1676).

HStAS A 20 a Bü 28, S. 57 (1705–1723):

Ein von rebenholtz ganz kunstlich geschnitzter Wingarter und seine frau, beide auf schonen vergültem silbernen Postamenten, jedes eine große silberne butte oder korb tragend auf dem Rücken, die höhe von einem samt den butten an dem mann etwas mehr alß ein schuh. Der Mann trägt in der rechten Hand eine Axt und ein Rosenkrantz

HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, fol. 3r (1762–1770):

Ein Bauer mit einem silberbeschlagenen Bütten

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 11v (1776):

Zwey stücke, so einen Weingärtner und sein Weib vorstellen, beyde aus Rebenholz geschnizelt, so silberne Bütten haben, und auf silbern und vergoldten fußgestellten stehen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 12v–13r (1784–1791).

HStAS A 20 a Bü 146, fol. 13v (1792):

Hölzerne figur, so auf dem Rücken einen schwarzen 4 Orten mit silber beschlagenen Butten und an dem Arm ein mit Silber beschlagenes Körblein hang hat. der Fuß ist gleichfalls mit Silber beschlagen und auf demselben Fuß ein kleiner hund mit einem silb. Halsband.

Literatur:

Braun 1952;

Fleischhauer 1971, S. 425.

¹ Fleischhauer 1971, S. 425.

² Walzer 1951, S. 190.

³ Walzer 1951, S. 190.

⁴ Büttenmann, Fribourg, Johann Nuvenmeister, um 1650, Inv. Nr. LM 853.

⁵ Vgl. AK Karlsruhe 2004–2007, S. 92.

⁶ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 30.

⁷ HStAS A 20 a Bü 9, fol. 8v.

⁸ HStAS A 20 a Bü 28, S. 57.

⁹ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 11v.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 12v–13r.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, fol. 3r.

¹² HStAS A 20 a Bü 146, fol. 13v.

194 **Kokosnussdeckelpokal in silbervergoldeter Fassung**

Heinz Mannlich (1660–1718)

Augsburg, 1688

Kokosnuss mit silbervergoldeter Montierung.

H. 42,6 cm, B. 12,4 cm, T. 12,2 cm.

Oben am Becher Stadtmarke Ulm, ein *GB* und Jahreszahl 1688, am Fuß die Stadtmarke von Augsburg, und *HM* (Heinz Mannlich)

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 29

Der Deckelpokal ist in gutem Gesamtzustand und vollständig erhalten. Die zwei kleinen Löcher in der Kokosnussschale des Deckels waren möglicherweise schon zum Herstellungszeitpunkt vorhanden.

Der Deckelpokal besteht aus einem runden, gewölbten fassonierten Fuß, der mit einer silberfarbenen getriebenen Pflanzenornamentik verziert ist. Den Schaft bildet eine antikisch gekleidete Frauenskulptur, die eine Hand in die Hüfte gestemmt hat und mit der anderen die Kokosnuss auf ihrem Kopf balanciert. Die Nuss wird von drei zackenförmig profilierten vergoldeten Silberbändern gefasst und wird oben von einem vergoldeten Mundstück abgeschlossen, das nach oben verjüngend konisch direkt am Deckel abschließt und in das ebenfalls Blumenmuster eingraviert sind. Auf dem Deckel, der ebenso aus einem in vergoldete Silberbänder gefassten Stück Kokosnuss besteht, steht eine Kriegerfigur, die eine Lanze und einen Schild in Händen hält. Am Becher



oben befinden sich die Stadtmarke für Ulm und ein *GB* sowie die Jahreszahl 1688, am Fuß die Stadtmarke von Augsburg und ein *HM*, das Heinz (bzw. Johann Heinrich) Mannlich (1660–1718) zugeschrieben wird. Aufgrund der beiden verschiedenen Marken ist anzunehmen, dass der Pokal aus an verschiedenen Orten hergestellten Einzelteilen zusammengestellt oder einmal umgearbeitet wurde.

Kokosnusspokale dieser Art, bei denen eine Kokosnuss zu einem Trinkpokal in Silber gefasst wurde, finden sich in vielen Kunstkammern Europas. Ein sehr ähnliches Exemplar wird heute im Landesmuseum Zürich bewahrt.¹

Die seltene, exotische Kokosnuss, die im Verständnis des 17. Jahrhunderts als Kunstwerk der Natur galt, wurde durch die kostbaren Goldschmiedefassungen aufgewertet und zu einem Gesamtkunstwerk, das die wundersame Kunst der Natur mit dem kunsthandwerklichen Geschick des Menschen verbindet. Meist wurden die naturgegebenen Formen überhöht und ergänzt, so dass die Kokosnuss, die ja schon von Natur aus ein Gefäß für Flüssigkeit ist, in vielen Fällen zum Trinkpokal umgearbeitet wurde.

Auf welche Weise Exotika wie Kokosnüsse in die Kunstkammern kamen, lässt sich selten direkt nachweisen. Wahrscheinlich kauften die Gold- und Silberschmiede bzw. Bildschnitzer und Graveure in Absprache mit den fürstlichen Auftraggebern über Vermittler die Stücke im Kunsthandel der europäischen Metropolen des Renaissance-Zeitalters (wie Venedig, Genua, Antwerpen oder Amsterdam), wo die aus Übersee eingetroffenen Rohwaren zu beziehen waren.² Auch damals wird ein reger Austausch von Rohwaren und ein florierender Kunsthandel bestanden haben.

In der württembergischen Kunstkammer waren mehrere Pokale, Becher und Schalen aus Kokosnuss – meist als *Muscatnuss* betitelt – vorhanden. Einige sind bis heute

überliefert, aber nur wenige lassen sich konkreten Inventareinträgen zuordnen. Der hier beschriebene Kokosnusspokal lässt sich in zwei Fällen eher vage identifizieren, ein andermal, im Inventar des Antiquars Johann F. Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791), jedoch mit großer Sicherheit als dieser ausmachen. Im Inventarium Schmidlinianum, das zwischen 1670 und 1690 erstellt wurde, findet sich unter der Überschrift *Geschirr von Exotischen Früchten* aufgelistet *Ein geschnittener großer Muscatnuss, in form eines Trinkgeschirrs, auf einem Fuß, in verguldt silber gefaßt. Wiegt 3 M. 9 loth.*³ Genauso wie die wohl wenige Jahre später verfasste Beschreibung, die *Ein geschnittener großer Muscatnuß, in form eines Trinkgeschirrs, auf einem fuß in vergültd Silber gefast,*⁴ nennt, kann hier jedoch auch ein anderer Pokal – zum Beispiel der mit der Inventarnummer Inv. Nr. KK hellblau 70 (Abb. auf S. 556) – gemeint sein. Weitau eindeutig zuzuordnen ist die Beschreibung aus einem Inventar des Antiquars Johann F. Vischer, das Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist, und das erstmals detailliert auch die Frauenfigur im Pokalschaft und die Figur auf dem Deckel nennt: *Ein großer Pocal aus Muscaten Nuß, auf einem silbern und vergoldten Postament, welches eine frauens Personj vorstelet, der deckel ist aus Silber und verguldt, und steht die figur deß Martis oben darauf.*⁵

Die Tatsache, dass die Kokosnusspokale unter der Überschrift *Geschirr von Exotischen Früchten* gelistet sind, wie auch die prominente und wiederholte Nennung der vergoldeten Silberfassung bei den weniger eindeutig zuzuordnenden Inventareinträgen machen deutlich, was die Faszination für Kokosnusspokale in der Kunstkammer ausmachte: Die kunstvolle Verbindung zwischen einem exotischen Naturprodukt, kunstvoller handwerklicher Verarbeitung und edelstem Material. [MvR]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 32 (1670–1690):

Ein geschnittener großer Muscatnuss, in form eines Trinkgeschirrs, auf einem Fuß, in verguldt silber gefaßt. Wiegt 3 M. 9 loth.

HStAS A 20 a Bü 9, fol. 9r (1676):

Ein geschnittener großer Muscatnuß, in form eines Trinkgeschirrs, auf einem fuß in vergültd Silber gefast.

HStAS A 20 a Bü 80, fol. 3v (1762):

Ein großer Pocal aus Muscaten Nuß, auf einem silbern und vergoldten Postament, welches eine frauens Personj vorstelet, der deckel ist aus Silber und verguldt, und steht die figur deß Martis oben darauf.

HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 6, fol. 4r (1765):

Ein großer Pocal von Mußcaten Nuß, auf einem Silber vergoldten fuß, so eine frauens Person vorstellt; der Deckel ist auch von vergold silber und steht oben das Bildnis Martis darauf.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Kokosnuss-Deckelpokal, Zürich, Conrad Murer, um 1613, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. IN 7017. Abbildung in: AK Karlsruhe u. a. 2004–2007, S. 91.

² Vgl. Jordan-Gschwend 2012, S. 10.

³ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 32.

⁴ HStAS A 20 a Bü 9, fol. 9r.

⁵ HStAS A 20 a Bü 80, fol. 3v.

195 **Deckelpokal aus Rhinoceroshorn**

Nürnberg (?), Anfang 17. Jh.

Rhinoceroshorn, vergoldetes Silber.

H. (mit Deckel) 16,8 cm, H. (ohne Deckel) 10,0 cm,

D. (Pokal) 9,8 cm, D. (Deckel) 11,0 cm

Am Fuß Papieraufkleber mit der Nummer 57

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 112

Der Deckelpokal ist gut erhalten. Die Montierung des Mundrandes fehlt. Die Profilierung des Vasenschaftes ist an mehreren Stellen ausgebrochen.

In der württembergischen Kunstkammer wurden mehrere aus dem begehrten exotischen Rhinoceroshorn gedrechselte Trinkgefäße bewahrt. Bei dem vorliegenden Pokal wird, wie bei einem weiteren erhaltenen Nashorn-Gefäß aus der Kunstkammer (Inv. Nr. KK braun-blau 12), die besondere Materialität durch die Bekrönung des Deckels mit einer Nashornstatuette unterstrichen. Über einem breit ausladenden, mittig gewölbten Fuß erhebt sich ein vasenförmiger Schaft, über dem sich eine niedrige gerundete Kuppel öffnet. Auf dieser liegt mit breit überstehendem, silbern gefasstem Rand der Deckel auf, der von einer Nashornstatuette bekrönt wird. Der Fuß des Pokals ist am Rand mit einer Silbermontierung mit Tauband und dreieckig gelappten Blättern versehen. Die Wölbung des Deckels, die von einer breiten Metallfassung geprägt ist, zeigt ein getriebenes Lilien- und Fruchtornament. Aus der silbernen Fassung ragt das kuppelförmige Mittelstück des Deckels aus

Nashorn hervor, auf dem eine von Albrecht Dürers Rhinoceros-Holzschnitt aus dem Jahr 1515 inspirierte Statuette aus vergoldetem Silber montiert ist.

Die Verortung des Nashornpokals in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ist Werner Fleischhauer zu verdanken, der seine Provenienz aus der Sammlung von Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) erkannte.¹ Ferner wurde der Pokal in Publikationen zur Dürer-Rezeption berücksichtigt und dabei auch sein Charakter als Kunstkammerstück reflektiert.²

Trinkgeschirr aus Rhinoceroshorn, mit und ohne Edelmetallfassung, gehörte von Beginn an zu den Objekten, die in fürstlichen Kunstkammern sehr gefragt und auch in der württembergischen Sammlung in größerer Zahl vorhanden waren.³ Schon unter den von Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1634 nach Straßburg evakuierten Kostbarkeiten fand sich entsprechendes Geschirr⁴ und vom 17. bis ins 19. Jahrhundert dokumentieren zahlreiche Inventareinträge u. a. *Scheuer[n]*, *Geschirrlein* und *Becher* aus *Rhinoceroshorn*, worin sich die anhaltende Faszination für Gefäße aus diesem exotischen Material manifestiert.⁵

In dem um 1624 erstellten Inventar der Guthschen Kunstkammer ist in der Kategorie *Von allerley hornn* ein aus Rhinoceroshorn gedrehter *Becher sampt dem Deckhel* mit vergoldeter Silberfassung und einer silbernen Nashornstatuette als Bekrönung beschrieben.⁶ Diese Beschreibung lässt sich mit großer Sicherheit dem vorliegenden

Pokal zuordnen. Im 1654 von Johann Betz (um 1613–1671, tätig: 1654–1671) erstellten Inventar der württembergischen Kunstkammer, das erstmals die aus der Sammlung Guth von Sulz übernommenen Objekte aufführt, findet sich ein Eintrag zu einem *In dem Fach Nro. 7* bewahrten Objekt, der sich vermutlich ebenfalls auf den vorliegenden Rhinocerosbecher bezieht. Dafür spricht die Formulierung, die derjenigen im Guthschen Inventar verwandt ist, allerdings fehlt der Hinweis auf die Nashornstatuette auf dem Deckel.⁷ Zum ersten Mal eindeutig in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg nachweisbar ist der Pokal in einem um 1708 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) erstellten Inventar. Das *von Rhinoceros Horn gedrechselte [...] Becherlein* ist darin im *Kasten Z* unter den *im zweiten Gefach Aufgestellte[n] Sachen* als *N. 8* inventarisiert und aufgrund von Maßangaben und der vergleichsweise detaillierten Beschreibung zweifelsfrei identifizierbar.⁸ Spätere Inventare übernehmen die Formulierung Schuckards wörtlich, sogar eine falsch notierte Höhenangabe wird bis ins mittlere 19. Jahrhundert tradiert.⁹ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wechselte der Pokal mehrmals seinen Standort: Zunächst war er ab 1765 im Schloss in Ludwigsburg,¹⁰ in den 1790er Jahren befand sich das Objekt dann im Stuttgarter Palais der Herzogin Franziska von Hohenheim (1748–1811).¹¹ Der Pokal stellt mit seiner Verbindung des exotischen, angeblich wirkkräftigen Mate-



rials Rhinozeroshorn mit kostbarem Edelmetall sowie einer aufwendigen künstlerischen Gestaltung ein charakteristisches Kunstkammerstück dar. Hinzu kommt der Verweis auf Albrecht Dürers berühmten Nashornholzschnitt. Zwar wird diese motivische Herkunft in den Inventaren nicht erwähnt, doch wird zumindest zur Zeit der Fertigung im frühen 17. Jahrhundert der Pokal gezielt mit der zusätzlichen Assoziationsmöglichkeit aufgeladen und in kunstinteressierten Kreisen der Hinweis auf den verehrten Maler und Grafiker verstanden worden sein.¹² Trinkgeschirr aus Nashorn, das zugleich die berühmte Nashorndarstellung Albrecht Dürers zitiert, lässt sich mehrfach in fürstlichen Kunstkammern nachweisen.¹³ In der württembergischen Kunstkammer belegt dies auch der bereits erwähnte, mit Einlegearbeiten aus Golddraht und Türkisen versehene hohe Deckelpokal. Wie die verwandten Objekte in anderen Sammlungen stellten die beiden Nashornpokale in Stuttgart eine Verbindung zwischen kunstkammertypischem Trinkgeschirr und den ebenfalls in Kunstkammern gefragten Kleinplastiken mit Verweisen auf berühmte Kunstwerke und Künstler her.¹⁴ Damit werden sie dem Konzept frühneuzeitlicher Kunstkammern, vielfältige Bezüge zwischen Natur, Kunst, Weltwissen und Kulturschicht und überdies ein reiches Assoziationsgeflecht innerhalb der Sammlung aufzufächern, in besonderer Weise gerecht. [ISH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 17r–v (S. 31f.)
(um 1624):

Von allerley hornn.

Ein Becher sampt dem Deckhel, ganz von einem Rhinoceratis Horn gethret, in verguldt Silber eingefasst, und ober dem Deckhel ein silberes Rhininoceros.

HStAS A 20 a Bü 6, S. 26 (1654):

In dem Fach Nro. 7.

Ein Becher(lein)¹⁵ sambt dem Deckel, von einem Rhinoceroshorn: mit verguldttem Silber eingefast.

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 29 (1708?):
N. 8

Ein von Rhinoceros Horn gedrechseltes Becherlein, in allem 8 Zoll hoch, sambt dem Deckel, welcher starck mit verguldetem silber beschlagen ist. Helt im grosten Diameter 4 Zoll. Oben auf dem Deckel steht ein Silber verguldet Rhinoceros von verguldetem silber.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 58 (1708?).

Nahezu gleichlautend, allerdings mit neuer Nummer *Nro. 35* und Randvermerk: HStAS A 20 a Bü 32, fol. 15v (1750).
Randvermerk mit Verweis auf Seitenzahl und Nummer in HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2: *Inv. Pag: 58 n. 8*

HStAS A 20 a Bü 79, fol. 21v (1763–1776):

Nro 57. 1 von Rhinoceros Horn gedrechseltes Becherlein in allem 8 Zoll hoch, sammt dem Dekel, welcher stark mit verguldttem Silber beschlagen ist, hält in seinem gröstem Diameter 4. Zoll. Oben auf dem Dekel stehet ein kleines Rhinoceros von mahsiv verguldetem Silber.

Randvermerk: *Im Schloß zu Ludwigsburg seit A 1765*

Nahezu gleichlautend, mit Ergänzung und Randvermerk:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 57r (1784/1785).
Mit braunem Buntstift durchgestrichene Ergänzung: *Schon seit ao.: 1765. nach der Urkund Lit: N. im Schloß zu Ludwigsburg befindlich*

Randvermerk: *In der Frau Herzogin Palais. A. gtg. (?) Nro. 1 Fol. 10.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 74r (1791/92).
Randvermerk: *vid: Abg: Gtg (?): in der frau Herzogin Palais. S. Nro. 1. Fol: 20.*

Literatur:

Landenberger 1973, S. 49;
Rieth 1974, S. 87f., Abb. 10;
Fleischhauer 1976, S. 51f., Abb. 37;
AK Frankfurt 1981/82, S. 76f., Nr. 32;
Kat. Stuttgart 1998, S. 125, Nr. 99;
Kraft 2007, S. 69, Nr. 7, Abb. 24.

¹ Werner Fleischhauer stellte zunächst eine Verbindung zu dem höheren Deckelpokal mit Golddraht- und Türkiseinlagen sowie Nashornstatuette her (Inv. Nr. KK braun-blau 12). Durch die Bildunterschrift bei Abb. 37 wird allerdings deutlich, dass er wohl – anders als in der Fußnote vermerkt – Inv. Nr. KK braun-blau 112 mit dem Guthschen Inventareintrag verband. Fleischhauer 1976, S. 51f., Anm. 60, Abb. 37. Andere Bearbeiter zeigten ebenfalls Unsicherheiten in der Zuordnung der beiden Nashornpokale zu früheren Inventareinträgen (s. u.).

² AK Frankfurt 1981/82, S. 76f., Nr. 32; Kraft 2007, S. 69, Nr. 7, Abb. 24.

³ Seit dem frühen 16. Jahrhundert erfuhren Rhinocerosgefäße aufgrund ihrer exotischen Herkunft sowie verschiedener mit dem Material verbundener Vorstellungen, etwa der zeitweiligen Gleichsetzung des Nashorns mit dem sagenhaften Einhorn sowie der angeblich entgiftenden und aphrodisierenden Wirkung, höchste Wertschätzung bei fürstlichen Sammlern. Vgl. Scheicher 1995, bes. S. 121–123. Beispiele für typische Kunstkammerobjekte aus Rinozeroshorn finden sich u. a. in den Übersichten zur Prager Kunstkammer Rudolfs II. oder zur Königlich Dänischen Kunstkammer. AK Prag 1997, S. 494f.; Gundestrup 1991–1995, Bd. 1, S. 300–302. Vgl. auch den Beitrag von Maaike van Rijn zu Kunsthandwerk aus organischen Materialien.

⁴ Fleischhauer 1976, S. 28f.

⁵ Vgl. die von Fleischhauer zitierten Auszüge aus verschiedenen Inventaren: Fleischhauer 1976, S. 28f., 90, 113.

⁶ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 17.

⁷ HStAS A 20 a Bü 6, S. 26.

⁸ HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 29; HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 58. Die Höhe des Pokals ist mit 8 Zoll nicht korrekt angegeben, während die Breite mit 4 Zoll richtig erfasst wurde. Die Zuordnung der Schuckardschen Inventareinträge ist dennoch un- zweifelhaft, da der zweite Nashornpokal mit Nashornstatuette auf dem Deckel, Inv. Nr. KK braun-blau 12, auch in der Breite (12,7 cm) abweicht und vor allem mit 32,4 cm deutlich höher ist. Vor allem hat dieser aber keinen *Deckel, welcher starck mit vergültem silber beschlagen ist*. Der Verfasser des Hauptbuchs ließ sich durch das zweimalige Vorkommen eines Pokals mit Nashornstatuette auf dem Deckel irritieren: Er ordnete sowohl Inv. Nr. KK braun-blau 12 als auch KK braun-blau 112 der alten *Nr. 57* zu.

⁹ Erst im Kunstkammer-Hauptbuch wurde die falsche Höhenangabe vermutlich nach einer erneuten Ermittlung der Höhe korrigiert: *in allem 8 6½ Zoll hoch samt dem Deckel*.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 79, fol. 21v; HStAS A 20 a Bü 80, fol. 2r.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 57r.

¹² Zur Dürer-Rezeption im Kontext fürstlicher Kunst- kammern: AK Frankfurt 1981/82, S. 30–32, 67–92, Nr. 26–43; Kraft 2007, S. 49–53; Bubenik 2013, bes. S. 51–67. Zur Aneignung des Dürerschen Nashorns durch nachfolgende Künstler vgl. Bubenik 2013, S. 100–103.

¹³ Zwei Gefäße mit aus Horn geschnittenen Rhinoceros-Statuetten aus dem mittleren und späten 17. Jahrhundert werden beispielsweise im Kunsthistorischen Museum in Wien bewahrt. Es handelt sich um einen Nashornpokal aus dem mittleren 17. Jahrhundert, der Georg Pfründt (1603–1663) zugeschrieben wird (Wien, Kunsthistorisches Museum, KK 3715), sowie einen 1691 datierten Nautiluspokal Johann Elias Geibingers (um 1649/50–1725) (Wien, Kunsthistorisches Museum, KK 4089). Vgl. Scheicher 1995, S. 122f., Abb. 11, 12; AK Frankfurt 1981/82, S. 74f., Nr. 31. In der Königlich Dänischen Kunst- kammer befindet sich ein Nashornpokal mit entspre- chender Reliefdarstellung. Gundestrup 1991–1995, Bd. 1, S. 300f., Nr. D89. In der Kunstkammer der Grafen zu Hohenlohe, dem „Kirchberger Kunst- cabinet“, hat sich eine Georg Pfründt zugeschriebe- ne Nashorn-Dose erhalten, die ebenfalls Dürers Nashornholzschnitt zitiert und mit weiteren Assozia- tionsmöglichkeiten verbindet. AK Stuttgart 2015, S. 112, Abb. auf S. 100, Kat. Nr. 42 (Fritz Fischer).

¹⁴ Vgl. den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer. Dürer stellte hier wie in anderen fürstlichen Samm- lungen eine wichtige Referenz dar.

¹⁵ Der ursprüngliche Eintrag lautete wie im Inventar der Sammlung Guth von Sulz *Becher* und wurde (spä- ter?) ergänzt zu *Becherlein*. Diese Formulierung prägt die späteren Inventareinträge zum Objekt bis hin zum Kunstkammer-Hauptbuch des 19. Jahrhunderts.



Elfenbeinschnitzereien und -drechselarbeiten

Maaïke van Rijn

Fasst man Kunstkammerobjekte unter Materialgesichtspunkten zusammen, wird schnell deutlich, dass Elfenbein zu einem der beliebtesten Werkstoffe in der Kunstkammer gehörte. Das exotische Elfenbein trieb zahlreiche Künstler an, die Möglichkeiten der Bearbeitung bis an die Grenzen auszuloten. Die Materialeigenschaft des Elfenbeins mit seiner Weichheit bei gleichzeitiger Stabilität eignet sich für komplizierte Schnitzarbeiten, wie die ineinandersteckenden Contrefaitkugeln oder vielfach durchbrochene Dosen, genauso wie für aufwendig gedrechselte Schalen, Spielfiguren und kühn aufgeschwungene Kabinettstücke, die reinen Schauzwecken dienten. Nicht nur als Sammlungsobjekt wurde das exotische Material geschätzt. Unter den europäischen Fürsten war auch die eigene Arbeit mit Elfenbein an der Drechselbank eine beliebte Beschäftigung. Von den bayerischen Fürsten war beispielsweise Kurfürst Maximilian II. Emanuel (reg. 1679–1726) der produktivste. Er drehte mehrere Tabatieren, geschmückt mit seinem eigenen Konterfei,¹ aber auch von Kurfürst August von Sachsen (reg. 1553–1586) sind einige selbst gedrehte Elfenbeinschalen erhalten.²

Auch wenn sich in den Inventaren keine Hinweise darauf finden, dass die württembergischen Herzöge sich

Gruppenaufnahme zweier Salzfläschchenpaare und eines durchbrochenen Dosenpaares aus Elfenbein, wahrscheinlich Georg Burret (nachweisbar 1597–1627), Stuttgart, um 1600, LMW (Kat. Nrn. 196–198).

¹ Scherp 2011, S. 227.

² Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 282.

ebenfalls an der Elfenbeinschnitzerei versucht hätten, trugen in der Stuttgarter Sammlung, gerade in den frühen Jahren der Kunstkammer, kunstvoll gedrechselte Elfenbeinpokale, Büchlein mit ornamentalen Verzierungen und aufwendig gestaltete Kabinettstücke aus Elfenbein einen entscheidenden Teil zur fürstlichen Repräsentation bei.

Erste Erwähnungen der Stuttgarter Kunstkammer finden sich aus der Regierungszeit Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608),³ der nach der Mode seiner Zeit und im steten Bemühen, mit anderen Kunst- und Wunderkammern gleichzuziehen, neben Uhren, Automaten und ethnografischen Stücken auch Raritäten und Kuriositäten aller Art sammelte. Unter den vielen „künstlichen Sachen“ oder „Kunststücken“, die schon in frühen Berichten über die Stuttgarter Kunstkammer beschrieben werden,⁴ wird sicherlich bereits die eine oder andere Elfenbeindrechselei gewesen sein, die gerade wegen ihrer kunsthandwerklich und technisch beeindruckenden Ausführung besonders bewundert wurde. Auch im Kunstbesitz der Herzogin Sibylla (1564–1614), deren Nachlass dokumentiert ist und aus dem viele Stücke in die württembergische Kunstkammer Eingang fanden, waren Schalen und Becher aus Elfenbein, die Fleischhauer dem von Herzog Friedrich I. immer wieder beschäftigten Elfenbeindreher Sebald Burrer (nachweisbar bis 1600) zuschreibt.⁵

Herzog Friedrich I. ließ den bekannten, aus Nürnberg stammenden Elfenbeindreher im Herbst 1595 einstellen. Burrer belieferte ihn dann auch in den folgenden Jahren mehrfach mit exklusiven Stücken. Aus den Jahresrech-

nungen über die Einnahmen und Ausgaben, welche die Landschreiberei über die von ihr verwaltete zentrale Kasse der Rentkammer führte, lässt sich gut ablesen, wofür die württembergischen Herzöge Geld ausgaben und welche Ankäufe sie für die Kunstkammer tätigten. Eine Rechnung von 1595/96 weist eine Zahlung an Sebald Burrer, Drechsler zu Nürnberg, für *ein künstlich drehwerckh* aus,⁶ 1597/98 für ein *Blumenkrüglein*⁷ und andere Geschirre aus Elfenbein und auch 1598/99 wurden Überweisungen an Burrer und auch an seinen Sohn Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627) getätigt.⁸ Nur manchmal sind die bezahlten Stücke genauer als „Elfenbeingeschirr“ oder „Büchsen aus Elfenbein“ deklariert.⁹ Ein letztes Mal bezog Sebald Burrer im Jahr 1600 für seine Arbeiten als Elfenbeindreher vom herzoglichen Hof eine Vergütung.¹⁰

Bei den bis heute erhaltenen Elfenbeinarbeiten der Stuttgarter Kunstkammer lässt sich kaum unterscheiden, ob das Stück von Sebald Burrer oder von seinem Sohn Georg stammt, der ab 1597/98 zunächst als Lakai und Kammerdiener und schließlich mit Unterbrechungen bis 1627 am Stuttgarter Hof als Elfenbeindreher arbeitete.¹¹ Bei den Arbeiten von Georg Burrer für Herzog Friedrich I. handelte es sich um Geschirr, Becher, Schalen, Salzfüßlein, Büchlein, Löffel oder Pfeifen.¹² Eine der bedeutendsten von Georg Burrer erhaltenen Arbeiten ist ein Deckelpokal mit ovaler passiger Kuppel auf einem Vasenschaft, der von einer Contrefaitkugel bekrönt und mit feinsten durchbrochenen Sparren- und Lilienmus-

³ Vgl. den Beitrag „Die Geschichte der Kunstkammer“ von Carola Fey.

⁴ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 4.

⁵ Fleischhauer 1976, S. 6.

⁶ HStAS A 256 Bd. 82, fol. 372v.

⁷ HStAS A 256 Bd. 82, fol. 377v.

⁸ HStAS A 256 Bd. 85, fol. 384v.

⁹ HStAS A 256 Bd. 86.

¹⁰ HStAS A 256 Bd. 86, fol. 376r.

¹¹ Vgl. Pfeilsticker 1957, § 234.

¹² HStAS A 256 Bd. 87, fol. 365r–377v.

tern verziert ist.¹³ Er befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien und kam wohl bereits 1616/17 als Geschenk von Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) an Erzherzog Leopold (reg. 1598–1632) in die Wiener Kunstkammer.¹⁴ Als eine der wenigen Elfenbeinarbeiten ist der Deckelpokal signiert und trägt die Inschrift *Georg Burrer Beindreer z. Stutgard 1616*. Mit der Nennung seiner Profession als Beindreher und der Verortung in Stuttgart wird deutlich, dass Georg Burrer sich seiner Stellung, die er in Stuttgart am württembergischen Hof innehatte, wohl durchaus bewusst war. Er machte mit seiner Werkstatt und seinen eigens für die Herzöge hergestellten Arbeiten Stuttgart neben Nürnberg in Süddeutschland zu einem wichtigen Zentrum der Elfenbeinbearbeitung, und das in einer Zeit, in der sich die freie Reichsstadt Ulm vor allem durch Gold- und Silberschmiedearbeiten zu einer ruhmreichen Kunsthandwerksstadt entwickelt hatte. Ein heute nicht mehr erhaltener aus Elfenbein gedrechselter Strauß, den Georg Burrer 1610/11 für Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1617–1631) anfertigte,¹⁵ muss ein ausgesprochen aufwendig gestaltetes und für Georg Burrer besonders charakteristisches Stück gewesen sein, das den Ruhm der Stuttgarter Elfenbeinverarbeitung entscheidend mehrte. Festzuhalten bleibt, dass viele der gedrechselten Elfenbeinarbeiten – wie Salzfläschchen oder kunstvoll durchbrochene Büchsen schon in frühen Jahren unter Herzog Friedrich I. – einen wesentlichen Teil der Kunstkammer ausgemacht haben. Als charakteristische Stücke der Sammlung trugen die Kunststücke aus Elfen-

bein maßgeblich dazu bei, dass die Sammlung Friedrichs I. schon bald zu einer der angesehenen Kunstkammern ihrer Zeit zu zählen war. Auch im Bericht des Augsburger Kunstsammlers Philipp Hainhofer (1578–1647), den dieser 1616 für Herzog Philipp von Pommern (reg. 1606–1618) verfasste und der uns bis heute das umfassendste Bild über die Einrichtung der Stuttgarter Kunstkammer im frühen 17. Jahrhundert gibt, werden *allerlei gedrehte helfenbeinene Sachen* erwähnt und der Besucher der Kunstkammer äußert sich besonders bewundernd darüber, „*wie dann ihre Frstl. Gn. einen ganzen Servitio aus Helfenbain lassen zurichten*“¹⁶ Auch bei diesem Elfenbeinservice, das als Auftragsarbeit entstand, ist davon auszugehen, dass Sebald und Georg Burrer es geschaffen haben.

Nachdem Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) infolge der Nördlinger Schlacht im Herbst 1634 nach Straßburg geflohen war, wurde im Februar 1635 ein Verzeichnis der Wertgegenstände angefertigt, die sie mit sich genommen hatte und die zuvor auch in der Kunstkammer ausgestellt waren. Auch hier finden sich „*drei Salzfläss von Helfenbein*“, die sicherlich aus der Werkstatt der Burrs in Stuttgart stammten, „*sowie ein schlichter helfenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wappen*“,¹⁷ der sich aufgrund der genauen Beschreibung eindeutig identifizieren lässt und bis heute erhalten ist.¹⁸ Ebenfalls identifizieren lassen sich einige Drechsel- und Schnitzarbeiten aus Elfenbein aus der Sammlung des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), die nach dem Tod seines Sohnes von Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) übernommen und Teil der Stuttgarter Kunstkammer wurde.

¹³ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 189/1.

¹⁴ Ein Erzherzog Leopold von Österreich geschenkter Becher, HStAS A 256 Bd. 103, fol. 383v; vgl. auch Fleischhauer, 1971, S. 397.

¹⁵ HStAS A 256 Bd. 97, fol. 347.

¹⁶ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 14.

¹⁷ Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 27.

¹⁸ Inv. Nr. KK braun-blau 32, Kat. Nr. 199.

Das Inventar,¹⁹ das um 1624 als summarische Aufstellung der Sammlung im Zuge der geplanten Veräußerung erstellt wurde, listet verschiedene Trinkgeschirre, Becher, Schalen, Dosen²⁰, Blumenkrüglein und Salzfüßchen auf.²¹ Möglicherweise stammen viele Objekte ebenfalls aus der Elfenbeinwerkstatt von Sebald und Georg Burrer, da der ehemalige Kammermeister sich der gleichen Bezugsquellen für seine Sammlung bedient haben wird wie die Herzöge selbst.

Gerade im Inventar der Sammlung Guth von Sulz lässt sich aufgrund der etwas detaillierteren Beschreibungen der Elfenbeinstücke ablesen, unter welchen Gesichtspunkten gesammelt wurde. So scheint das Material Elfenbein wichtigstes Sammelkriterium gewesen zu sein und setzte sich auch als erstes Ordnungskriterium durch. In der weiteren Beschreibung fällt auf, dass Kunstfertigkeit und kunsthandwerkliches Können ausdrücklich bewertet und honoriert wurden.

Dass Elfenbein als Material besonders wertgeschätzt wurde und der Kunstkammer Wertigkeit gab, zeigt sich auch in Kunstkammerstücken, die aus mehreren Materialien bestehen. So ist ein Holzmodell einer Medaille, auf der Herzog Christoph (reg. 1550–1568) zu sehen ist²² und das 1741 aus Mömpelgard in die Stuttgarter Kunstkammer kam, im genannten Jahr noch in einem ovalen elfenbeinernen Rahmen gefasst gewesen. Damit kann es sicherlich als Beispiel dafür gelten, wie Materialwertigkeit und die Zuschreibung einer historischen Bedeutung (hier im Porträt des Herzogs) sich innerhalb der

Kunstkammer gegenseitig ergänzten und den Gesamtwert des Objektes steigerten.

Eine Sonderrolle innerhalb der Elfenbeinarbeiten in der württembergischen Kunstkammer spielen die in den heutigen Inventarblättern als „Tödl“ bezeichneten, kleinen januskopffartigen geschnitzten Totenschädel, die Ende des 15. Jahrhunderts entstanden. Vergleichbare Objekte gab es auch in anderen fürstlichen Kunstkammern Europas und sie fanden dort als skurrile Elfenbeinschnitzereien und Memento mori bei den Fürsten vor allem aus materialästhetischen Gründen Gefallen.²³ Auch hier wird also deutlich, dass Elfenbeinarbeiten in der Kunstkammer in erster Linie als „Kunststücke“ rezipiert und verehrt wurden und daran anknüpfend aufgrund der detaillierten Schnitzereien, der kunsthandwerklich meisterlichen Drechselarbeiten und der kühnen Bearbeitung des Materials bis an seine Grenzen hin gesammelt und geschätzt wurden. Somit zeigt sich, dass neben dem Material vor allem die kunsthandwerklich virtuose Bearbeitung das zweite Bewertungskriterium war, nach dem Elfenbeinarbeiten in die Kunstkammer aufgenommen wurden. Die außergewöhnlichen Fähigkeiten, solche zarten Objekte herzustellen, weckten das Interesse der Sammler und Fürsten.

Auch wenn im frühen 17. Jahrhundert wohl die meisten Elfenbeinarbeiten in der Kunstkammer vertreten waren und einen großen Bereich der Artificialia ausmachten, finden sich auch im Inventar des Professors Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) und ebenso im Inventar, das Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) im Jahr 1670 begann, noch etliche *Geschirre von Helfenbein und Horn*.²⁴

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 4.

²⁰ Beispielsweise Inv. Nr. KK braun-blau 24 und 30 (Kat. Nr. 198), vgl. AK Karlsruhe 1986, Bd. 2, S. 629.

²¹ Diejenigen, die sich genauer identifizieren lassen, werden nachfolgend als eigene Katalognummern ausführlicher beschrieben.

²² Vgl. Kat. Nr. 232.

²³ Zur näheren Beschreibung und Verwendung vgl. Kat. Nr. 200f.

²⁴ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in der Regierungszeit Friedrichs I. die Anzahl an Elfenbeinobjekten in der Kunstkammer bereits sehr groß gewesen sein muss, gehörten die kunsthandwerklich herausragenden Stücke doch zu den klassischen Objekten einer Kunstkammer, die der Herzog auch in Stuttgart zu etablieren bemüht war. Mit dem Ruf des Elfenbeindrechslers Sebald Burrer an den württembergischen Hof erlebte – auch während der Regierungszeit seines Sohnes Herzog Johann Friedrich – nicht nur die Kunstkammer im Allgemeinen eine Blütezeit, sondern auch und gerade die Elfenbeinsammlung. Im Inventar der Sammlung Guth von Sulz, mit der nach Kriegsverlusten die Stuttgarter Kunstkammer 1654 gewissermaßen wieder aufgefüllt wurde, finden sich ebenfalls einige bis heute erhaltene Elfenbeinarbeiten. Die große Faszination für die handwerkliche Meisterschaft und den exotischen Charakter des Materials trat jedoch zunehmend in den Hintergrund und spielte auch in den Nachfolgeinstitutionen der herzoglichen Kunstkammer nur noch eine untergeordnete Rolle. In den späten Kunstkammerinventaren, beispielsweise bei den zwischen 1791 und 1794 von Antiquar Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) erstellten Inventaren zum Kunstkammersturz,²⁵ die verschiedene Umzüge von und nach Schloss Ludwigsburg oder Ausschüsse in die sogenannte Rumpelkammer dokumentieren, zeigt sich, dass die vormals ihrer kunsthandwerklichen Meisterschaft wegen gesammelten Büchlein und Zierstücke wohl teilweise auch zur Ausstattung der Schlösser verwendet wurden. Bei den Elfenbeinarbeiten scheint es Ende des 18. Jahrhunderts wenig Neuzugänge in die Kunstkammer gegeben zu haben und wenn, dann lag auch hier wohl das Interesse zunehmend

auf Objekten, die für die naturwissenschaftliche Forschung interessant waren. So findet sich im Verzeichnis²⁶ von Pretiosen und Kabinettstücken, die aus dem Glaskasten in Schloss Ludwigsburg in zwei Koffern zum Pretiosenkabinett überführt und am 19. November 1792 durch Karl Friedrich Lebrecht in das Hauptinventar eingetragen wurden, auch erstmals das bis heute erhaltene elfenbeinerne, anatomisch genau ausgearbeitete Ohrmodell.²⁷ Unter welchen Gesichtspunkten es nach Ludwigsburg kam, lässt sich nicht rekonstruieren. In der neu zusammengeführten Stuttgarter Kunstkammer kann es jedoch sicherlich als Beispiel für die Interessenverlagerung stehen, die Ende des 18. Jahrhunderts stattfand und infolge derer die Kunstkammer wohl zunehmend als Forschungslaboratorium verstanden wurde.

²⁶ HStAS A 20 a Bü 146.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 146, fol. 7r, Nr. 438: *Die Bestandtheile des menschlichen Ohrs von Elfenbein gearbeitet.*

²⁵ Vgl. HStAS A 20 a Bü 150–155.

196 **Zwei Salzfüßchen**

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar

1597–1627)

Stuttgart, um 1600

Elfenbein. H. 9,0 cm, B. 8,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 2 und KK braun-blau 10

Die Salzfüßchen sind gut erhalten, bei einem der beiden Exemplare (KK braun-blau 10) ist jedoch die kleine Schmuckspitze in der Mitte zwischen den Säulen abgebrochen.

Die beiden nahezu identischen Salzfüßchen aus Elfenbein bestehen jeweils aus einem runden, profilierten Sockel mit fünf gedrehten Säulen und eingestellten, frei stehenden Balustern. Diese sind horizontal fein eingesägt und vermitteln dadurch den Eindruck eines Bäumchens oder Pinienzapfens. In der Mitte zwischen den Säulen und Balustern strebt eine kleine, mehrpassig gedrechselte Schmuckspitze nach oben, die bei einem der Stücke (Inv. Nr. KK braun-blau 10) jedoch abgebrochen ist und fehlt. Eine scheibenförmige Deckelplatte mit eingesetzter Mulde zur Aufnahme des Salzes schließt das raffinierte Tafelschmuckstück oben ab.

Aufwendig gestaltete Salzgefäße spielten in der Tafelkultur des 16. und 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Gewürze und Salz waren kostbar und selten, weshalb sie auf der höfischen Tafel in besonders kunstvoll gearbeiteten Gefäßen dargeboten wurden. Mit Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) zog eine neue Hofkultur in Stuttgart ein, die

sich neuer Formen des Zeremoniells und der Repräsentation nach westeuropäischem Muster bediente und auch in der Tafelkultur ihren Niederschlag fand.¹ Verzeichnisse aus dem frühen 17. Jahrhundert dokumentieren große Bankette, bei denen eimerweise Wein und bis zu 91 Ochsen aufgetragen wurden.² Aber auch die Tafel selbst wurde als Gesamtkunstwerk inszeniert und war dekoriert mit kunstvoll gearbeiteten Objekten, Figuren und ganzen Landschaften aus Zuckerwerk und anderen Materialien.³

Es ist davon auszugehen, dass Stücke wie diese Salzfüßchen zum einen der Dekoration bei Festbanketten dienten, gleichzeitig aber auch Bestandteil der Kunstkammer waren und bei Bedarf von dort entnommen wurden. Andersherum fanden sich in der Kunstkammer auch Figuren aus Zucker,⁴ die wohl eigens für ein Festbankett gestaltet und danach in der Kunstkammer verwahrt wurden. Die Verschränkung von Repräsentation in der Kunstkammer und allgemein bei Hofe wird somit bei Stücken wie diesen Salzgefäßen besonders augenscheinlich. Die beiden Salzfüßchen mit den Säulen kamen über die Sammlung Guth von Sulz in die herzoglich-württembergische Kunstkammer. In dem um 1624 erstellten Inventar, das zur Veräußerung der Sammlung an den Herzog angelegt wurde, finden sich so *Zwey schöne Salzfüßlein von helffenbein, deren ein jedes auff sechs säulen steet*.⁵ Es ist davon auszugehen, dass der sammelnde Kammermeister Johann Jakob Guth von

Sulz-Durchhausen (1543–1616) seine Objekte aus ähnlichen Quellen bezog wie der Herzog selbst. Deshalb stammen diese Salzfüßchen sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt des am württembergischen Hof tätigen Elfenbeindrehers Georg Burrer, bei dem auch der Herzog immer wieder Stücke in Auftrag gab. Die Jahresrechnung über die Einnahmen und Ausgaben, welche die Landschreiberei über die von ihr verwaltete zentrale Kasse der Rentkammer führte, zeigt, dass Georg Burrer 1610/11 für Trinkgeschirre und Salzfüßchen bezahlt wurde.⁶ In den Inventaren der württembergischen Kunstkammer tauchen die beiden Salzfüßchen wieder im Inventarium Schmidlinianum auf, das zwischen 1670 und 1690 erstellt wurde. Unter der Überschrift *Geschirr von Helffenbein und Horn* finden sich *Zwey Saltbüchlein auf gedrehten Säulen von helffenbein*⁷ gelistet. Anders als zwei Salzfüßchen mit kleinen Schlossmodellen in der Mitte,⁸ lassen sich die beiden hier besprochenen in späteren Inventaren nicht mehr konkret identifizieren. Möglicherweise wurden sie später doch außerhalb der Kunstkammer verwahrt.

1776 wurde ein Verzeichnis *Ausschuß aus der Kunstkammer und Rumpelkammer*⁹ erstellt. Es enthielt Objekte, die abgestoßen werden sollten.¹⁰ Darunter waren auch Salzfüßer aus Elfenbein von Burrer, also möglicherweise auch die hier vorgestellten. Zu einem Verkauf kam es jedoch nicht, da Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) sich



entschied, nur einzelne Objekte gegebenenfalls gegen noch lukrativere zu tauschen. Die Ausführung des Dekrets unterblieb, was wohl dem kurz darauf eingetretenen Tod des Herzogs geschuldet war. Die Kunstkammer wurde dadurch vor unersetzlichen Verlusten verschont.¹¹ [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r (um 1624):
Zwey schöne Salzfüßlein von helffenbein, deren ein jedes auff sechs säulen steet.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23 (1670–1690):
Zwey Saltzbüchlein auf gedrehten Säulen von helffenbein.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 125f.;
AK Karlsruhe 1986, S. 629 (Abb. L24).

¹ Vgl. Bickhoff 2010, S. 75f.

² Bickhoff 2010, S. 81.

³ Bickhoff 2010, S. 82.

⁴ Vgl. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 93v.

⁵ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r.

⁶ HStAS A 256 Bd. 97, fol. 346r, 347r.

⁷ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23.

⁸ Inv. Nr. KK braun-blau 3 und 9, Kat. Nr. 197.

⁹ HStAS A 20 a Bü 103, 104 und 123.

¹⁰ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 125f.

¹¹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 126.

197 **Salzfässchenpaar mit Miniaturschloss**

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar

1597–1627)

Stuttgart, 1. H. 17. Jh.

Elfenbein. H. 13,5 cm, B. 10,0 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 3); H. 13,4 cm, B. 10,0 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 9)

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 3 und KK braun-blau 9

Beide Salzfässchen sind in einem relativ guten Gesamtzustand. Die Miniaturschlösser erscheinen vollständig. Fehlstellen gibt es bei beiden Exemplaren vor allem an den Füßchen, die teilweise (vor allem bei Inv. Nr. KK braun-blau 9) großflächig abgebrochen sind.

Bei den hier vorgestellten Salzfässchen handelt es sich um zwei nahezu identische Exemplare, die auch im Kunstkammerinventar stets als zusammengehörig genannt werden, auch wenn sie heute keine aufeinanderfolgenden Inventarnummern (die wohl Anfang des 19. Jahrhunderts vergeben wurden) haben.

Beide Salzfässchen bestehen aus einem runden, zwölfckigen Unterbau, der von sechs außen angebrachten Volutenfüßen getragen wird. Die reich durchbrochenen Volutenformen sind Schmuckornamente, Griffe und Füßchen zugleich. Zwischen diesen ragen ebenfalls sechs kunstvoll durchbrochene Maßwerkpfeiler auf, welche oben die wieder zwölfckige Deckelplatte tragen, in die das flache Salzschälchen eingelegt ist. Im mittleren Zwischenraum zwischen

den sechs Strebepfeilern befindet sich, umgeben von einer kreisförmigen Zierbegrenzung, jeweils ein Miniaturschlösschen. Die Schlösser folgen in ihrer Darstellung mittelalterlichen Vorbildern, die jedoch phantasie reich stilisiert sind. Jedes der Schlösser besteht aus einem hohen Hauptgebäude mit einem hoch aufragenden, kunstvoll gestalteten Treppengiebel mit kleinen, eingeschnittenen Fenstergalerien. An das Hauptgebäude sind größere und kleinere Türmchen und Nebengebäude angelehnt. Während die äußere Form der beiden Salzfässchen nahezu identisch ist, unterscheiden sich die Schlossmodelle, die jeweils ungefähr 6,5 cm hoch sind, in der Anordnung der Türme, Altanen und Nebengebäude eindeutig. Sie sind detailreich und äußerst filigran ausgearbeitet: Die stecknadeldünnen Turmspitzen sind dafür genauso Beispiel wie die wenige Millimeter großen Fenster-einschnitte.

Salzfässchen waren in den europäischen Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts beliebte Repräsentations- und Sammelobjekte. Dabei spielten sie häufig – wie andere Gebrauchsgegenstände des höfischen Tafelzeremoniells auch – in gewissem Sinne eine Doppelrolle: Es ist davon auszugehen, dass sie zum einen direkt auf der aufwendig inszenierten Tafel Verwendung fanden und zum anderen als Objekte der Kunstkammer innerhalb der Sammlung repräsentativ den Ruhm des Fürsten mehrten.

Die beiden Salzfässchen mit Schlossmodel-



len kamen über die Sammlung Guth von Sulz in die herzogliche Kunstkammer. Im Inventar, das um 1624 erstellt wurde, finden sich unter der Überschrift *Von Helffenbein: Zwey schöne Sallzfäßlein von helffenbein, deren ein jedes uff sechs Säulen steet, zwischen den Säulen mit einem Schloss oben uff mit durch gebrochenem Deckel geziert*.¹

Auch Fleischhauer ordnet diesen Eintrag den hier vorgestellten Salzfüßchen zu.² Anders als zahlreiche andere in der württembergischen Kunstkammer bewahrte Salzfüßchen aus Elfenbein³, Edelsteinen oder Silber, die direkt für oder im Auftrag des Herzogs gefertigt und zunächst bei Festbanketten auch außerhalb der Kunstkammer Bewunderung fanden, waren sie somit wohl von Beginn an reine Kunstkammerstücke.

Im November 1669 ließ Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) einen wesentlichen Bestand seines Besitzes der Kunstkammer übergeben. In einem zwischen 1669 und 1671 erstellten Verzeichnis, das eben diese Übergaben von Pretiosen aus dem herzoglichen Kabinett und Gewölbe an die neue Kunstkammer listet, befinden sich wieder *Zwey Saltzfäßlein, unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein*.⁴

Auch im Inventarium Schmidlinianum, das zwischen 1670 und 1690 entstand, sind die kleinen Schlösser unter den Salzschalen prominent erwähnt: Unter der Überschrift *Geschirr von Helffenbein und Horn* beschreibt das Inventar *Zwey Saltzfäßlein*,

unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein.⁵

Die wiederholte Nennung der Schlossmodelle unter den Salzsüsselchen macht deutlich, dass diese filigranen Miniaturarbeiten als etwas Besonderes empfunden wurden und dass gerade die fein gearbeiteten Schlösschen diese Salzfüßchen von den anderen unterschieden, gab es doch in der württembergischen Kunstkammer weitere Salz- und Gewürzgefäße in verschiedensten Formen und Materialien. [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r und 16v (um 1624):

Zwey schöne Sallzfäßlein von helffenbein, deren ein jedes uff sechs Säulen steet, zwischen den Säulen mit einem Schloss oben uff mit durch gebrochenem Deckel geziert

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v (1669–1671, 1684):

Zwey Saltzfäßlein, unter denen indes Modelle von Schloßgebäuden, alles von Bein

Gleichlautend:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23 (1670–1690).

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 50f.

¹ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r und 16v.

² Fleischhauer 1976, S. 50f.

³ Zum Beispiel Kat. Nr. 196 in diesem Band.

⁴ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7v.

⁵ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 23.

198 Ein durchbrochenes Dosenpaar aus Elfenbein

Wahrscheinlich Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627)

Stuttgart, Anfang 17. Jh.

Elfenbein, gedreht und geschnitten.

H. 14,6 cm, B. 12,5 cm, T. 12,8 cm, D. 10,8 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 24); H. 15,0 cm, B. 11,5 cm, T. 12,0 cm, D. 10,9 cm (Inv. Nr. KK braun-blau 30)
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 24 und KK braun-blau 30

Beide Elfenbeindosen haben kleinere Beschädigungen. Bei dem Exemplar mit der Inv. Nr. KK braun-blau 30 ist von einem der Ohrenfüße nur noch der untere Teil vorhanden, an einer anderen Stelle ist von der durchbrochenen Wandung ein Teil ausgebrochen.

Die beiden nahezu identischen Deckeldosen bestehen aus einem unteren zylindrischen Dosengefäß, das auf einem mehrpassigen Sockelbereich aufsitzt und durch ornamentale, äußerst filigrane Elfenbeinschnitzereien vielfach durchbrochen ist, sowie einem weiteren auf dem Gefäßdeckel angebrachten zylindrischen, kleineren, ebenfalls von floraler Ornamentik durchbrochenen Aufsatz. Vier außen befestigte Volutenfüße sind gleichermaßen zusätzliche Schmuckornamente, Griffe und Füßchen. Die beiden Exemplare unterscheiden sich in erster Linie durch das durchbrochene Muster im unteren Dosenteil. Während das Exemplar mit der Inv. Nr. KK braun-blau 24 das flo-

rale Volutenmuster in einer Art elliptischem Ochsenauge umfasst, läuft das Muster bei Inv. Nr. KK braun-blau 30 bis zu den Rändern flächig nach außen aus. Es ist anzunehmen, dass beide Stücke ursprünglich noch einen Deckel hatten.

Über die genaue Objektbezeichnung der beiden Stücke herrschte bereits in den Inventaren zur Kunstkammer Unsicherheit. Als Dose unbrauchbar, als reines Schaustück in der Form zu konservativ, wurden sie nicht als Büchlein oder Becher bezeichnet, sondern 1762 einfach als *Cylinder* betitelt.

Die beiden aufeinandergesetzten zylindrischen Trommeln verbinden Elfenbeindrechselei – die Sockelzone und der obere Deckelabschluss – mit filigransten Schnitzereien, die in den durchbrochenen Zylindern, aber auch in den schmückenden Ohrenfüßchen in ihrer feinsten und detailreichsten Form ausgearbeitet sind.

Fleischhauer geht davon aus, dass die beiden Stücke aus der Werkstatt der Elfenbeindreher Georg und Sebald Burrer stammen, die viele Stücke für den württembergischen Hof hergestellt haben.¹

Nimmt man an, dass die oberen becherartigen Aufsätze ursprünglich jeweils mit einem weiteren, heute verlorenen Deckel versehen waren, lassen sich die beiden Deckeldosen im Inventar der Sammlung Guth von Sulz identifizieren. Neben zahlreichen anderen heute nicht mehr nachweisbaren Bechern, Pokalen und Büchsen aus Elfenbein werden

sie hier aufgeführt als *Zwey Becherlin von helffenbein, so uff dem Deckhel andere kleine Becherlin haben, auch mit Deckhel, die mit (?) Blumen ein gezierhet sindt*.²

Im Inventar von Schuckard, das zwischen 1705 und 1723 erstellt wurde, steht ein Vermerk, der vermutlich aus dem Jahr 1708 stammt. Unter der Überschrift *Aufgestellte Sachen*, die sich auf Kunstkammerstücke bezieht, die wohl frei aufgestellt auf dem Kasten K standen, findet sich ein Eintrag, der den hier vorgestellten Stücken zuzuordnen ist: *Dieses wie auch num. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, jedes 11 Zoll hoch und auf 4 füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste 5 Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze steht ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig, und welcher noch mehr kleinere in sich birgt, so sich alle bewegen*.³ Drei Zeilen darunter wird das zweite Exemplar genannt. Der Eintrag lautet kurz und knapp: *Num. 5 Ist gleich dem numero 2 und gleich hoch*.⁴ Im Unterschied zur Nennung im Inventar der Sammlung Guth von Sulz – so sich der Eintrag aus dem Inventar Guth von Sulz tatsächlich auf die hier vorgestellten Stücke bezieht – findet sich im Schuckard'schen Inventar eine ausführlichere Beschreibung, die verrät, dass ursprünglich auf dem Deckel der oberen Zylinderdose nochmals eine kunstvolle Elfenbeinschnitzerei befestigt war. Der Beschreibung nach handelte es sich dabei um einen mehrfach durchbro-



chenen Polyeder, der aus geometrischen Gebilden mit Lochöffnungen bestand, die von gleichmäßig abnehmender Größe und wie Schalen einer Zwiebel, jedoch gegeneinander beweglich, angeordnet waren. Ein Vergleichsstück kann vielleicht der durchbrochene Polyeder des Dresdner Hofdrechslers Georg Wecker (1566–1636) im Grünen Gewölbe in Dresden sein.⁵

Sehr ähnlich, und wiederum als Inhalt bzw. auf Kasten K stehend, beschreibt auch das Inventar des Antiquars Schönhaar (tätig: 1752–1762) von 1754 die Stücke. Ebenfalls unter der Nro. 2 im Kasten K findet sich eine Beschreibung der Objekte: *Dieses wie auch Nro. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, zwölf Zoll hoch und auf vier Füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste fünf Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig und welcher noch mehr kleinere in sich begreift, so sich alle bewegen.*⁶

Fast wortgleich aber etwas gekürzt taucht der Eintrag acht Jahre später, 1762, im Inventar von Vischer im Kasten K, oberstes Gefach: *helffenbeinerne Sachen* als erster Eintrag auf: *Cylinder aufeinander, davon der unterste 5 Zoll in Diametro hat. oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich ganz durchsichtig, welcher noch mehr kleinere in sich begreift, so sich alle bewegen.*⁷ Drei Zeilen darunter ebenfalls: *Ist gleich dem Nro. 2 und gleich groß.* Die Einträge in den Inventaren der Kunst-

kammer machen deutlich, dass die beiden Elfenbeindosen als kunstvolle Verschmelzung von Drechsel- und Schnitzkunst verehrt und bewahrt wurden. Besondere Wertschätzung erfuhr dabei der Polyeder auf dem Deckel des oberen Zylinders, der sich leider nicht erhalten hat. [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r (um 1624): *Zwey Becherlin von helffenbein, so uff dem Deckhel andere kleine Becherlin haben, auch mit Deckheln, die mit [unleserlich] Blumen ein gezierhet sindt.*

HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r (1705–1723): *Dieses wie auch num. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, jedes 11 Zoll hoch und auf 4 füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste 5 Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze steht ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig, und welcher noch mehr kleinere in sich birgt, so sich alle bewegen.*

HStAS A 20 a Bü 44, fol. 8v (1754): *Dieses wie auch Nro. 5 sind einander gleich und von einerley arbeit, zwölf Zoll hoch und auf vier Füßen stehend, stehen zwei kunstreich durchbrochene Cylindri aufeinander, davon der unterste fünf Zoll im Diametro hat, oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich, ganz durchsichtig und welcher noch mehr kleinere in sich begreift, so sich alle bewegen.*

HStAS A 20 a Bü 62, fol. 5r (1762–1764): *Cylinder aufeinander, davon der unterste 5 Zoll in Diametro hat. oben auf der Spitze stehet ein Cubus mit der Spitze über sich ganz durchsichtig, welcher noch mehr kleinere in sich begreift, so sich alle bewegen.*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 51;

AK Karlsruhe 1986, S. 629, Abb. L25.

¹ Fleischhauer 1976, S. 51.

² HStAS A 20 a Bü 4, fol. 16r.

³ HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r.

⁴ HStAS A 20 a Bü 20, fol. 5r.

⁵ Durchbrochener Polyeder, Georg Wecker, datiert 1581, Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. II 290.

⁶ HStAS A 20 a Bü 44, fol. 8v.

⁷ HStAS A 20 a Bü 62, fol. 5r.

199 Elfenbeinbecher

Frankreich, 1558

Elfenbein, emaillierte Goldfassung. H. 21,5 cm,

B. 13,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 32

Der Deckelbecher aus Elfenbein ist in einem guten Zustand, obwohl die emaillierte Goldfassung an einigen Stellen ausgebrochen ist.

Der Becher aus glattem, hellem Elfenbein besteht aus einem konischen, leicht geschweiften und leicht nach oben erweiterten Korpus. Er ist unten mit einem silbervergoldeten schmalen Bodenrand mit schwarzem Email-Schuppenmuster geschmückt und in der Mitte und oben mit je einem Reifen mit schwarz und weiß emaillierten Maureskenornamenten versehen. Auch der flache, in der Mitte leicht gewölbte Deckel hat unten einen schmalen Reif mit goldenem Rankenornament auf schwarzem Emaillegrund und darauf einen pilzförmigen Knauf, der oben mit einem ebensolchen Rand abschließt. Oben, flach auf dem Deckelknauf, ist ein Wappenschild mit der Jahreszahl 1558 in Eglomisé-Technik (Hinterglasmalerei mithilfe von Lackfarben) auf schwarzem Grund aufgebracht. Aufgrund der eleganten Bandornamentik in Champlevé-Email geht Heike Schröder davon aus, dass der Becher in Frankreich hergestellt wurde, da 1546 Ornamentstiche von Jean de Gourmont (um 1483–1551) erschienen, die eine entsprechende Mode nach sich zogen.¹ Heinrich

Kohlhausen sieht ihn dagegen als Arbeit deutscher Provenienz.² Das im Inventar von 1569 zunächst als *Danmarckhisch*, 1635 als *schwedisch* bezeichnete Wappen gibt einige Rätsel auf, da es zwar dem dänischen Wappen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts ähnelt, dieses jedoch auch nicht korrekt wiedergibt.³

Glatte wandige Elfenbeinbecher dieser Art, mit oder ohne Fuß und Deckel, wurden auch als „Hofbecher“ rezipiert und waren in ihrer klassischen Form offenbar gerade in der frühen Zeit der Elfenbeindrecherei sehr beliebt. Ähnliche Stücke fanden sich in den Kunstkammern in Dresden und München.⁴ Herzog Maximilian I. von Bayern (reg. 1573–1651) hat solch einen recht großen, von der Form her jedoch schlicht gehaltenen Elfenbeinbecher selbst gedreht⁵ und damit bewiesen, dass sich an solchen glatten Hofbechern die Beherrschung des Drechselhandwerks besonders gut zeigen lässt. Ein weiterer von der Form her ähnlicher elfenbeiner Becher, der ebenfalls auf dem Deckelknauf mit einem emaillierten Wappen versehen ist, befand sich in der Münchner Kunstkammer und wird heute im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt.⁶ Der Becher aus der württembergischen Kunstkammer ist aus einem Stück gedreht und seine doch beachtliche Größe macht deutlich, welch großes Stück Elfenstößzahn dafür verwendet wurde. Den Reiz des Kunstkammerstücks für den fürstlichen Sammler wird somit bei diesem Be-

cher – wie bei vielen kunsthandwerklichen Stücken aus organischen Materialien wie Elfenbein, Kokosnuss oder Schildpatt – auch hauptsächlich die Kombination von exotischem Material und ungewöhnlicher kunsthandwerklicher Technik ausgemacht haben.

Der Elfenbeinbecher taucht bereits elf Jahre nach seiner Entstehung 1569 im Nachlass Herzog Christophs von Württemberg (reg. 1550–1568) auf. Im *Inventarium Über alles weilundt meines gnedigen fursten und Herrn, Hertzog Christoffs hochloblichen gedechtnus, hinterlassenen Silbergeschirr*, findet sich *ein hoher grosser helffenbeiner Becher, mit dreien geschmelzten raiffen mit Zügen unden, damitten und oben beschlagen, verguldt, sambt einem Deckel, darauf das Danmarckhisch wappen geschmelzt*.⁷

Der Becher dürfte somit schon früh als besonders kostbar geschätzt worden sein, denn auch als Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) rechtzeitig vor dem Einbruch der kaiserlichen und bayerischen Armee nach der Nördlinger Schlacht vom 6. September 1634 nach Straßburg geflüchtet war, hatte sie den Becher mit sich genommen. Als *ein schlechter helffenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wappen* taucht er in einem Verzeichnis auf, das im Februar 1635 von den nach Straßburg geretteten Wertgegenständen erstellt wurde.⁸ Der Becher hat nach dem Dreißigjährigen Krieg seinen Weg wieder in die herzogliche Kunstkammer



gefunden und taucht im Inventar des Antiquars Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725. Erstellt zwischen 1705 und 1723) auf, welches verrät, dass der Becher in einem Schrank im *unteren Gefach Z* neben Kokosnusspokalen und Bechern aus Rhinoceroshorn aufbewahrt wurde. Das Inventar beschreibt das Stück recht ausführlich, wobei als das Bemerkenswerte vor allem die Größe des Bechers honoriert wurde: *Ein helffenbeinern becher mit einem deckel, darauf ein Wapen. Hoch 9 ½ Zoll in diametro orificij 5 Zoll, in der profunditat 6 ½ Zoll, der Rand deß deckels wie auch der orificij, der deß fußes wie auch in der Mitte des bechers mit sehr kunstreichen verguldeten silbernen ringen von kunstreicher goldschmidsarbeit geziert eingefaßt.*⁹

Im Inventar, das von Antiquar Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zum Kunstkammersturz 1775/76 erstellt wurde, wird er wiederum relativ schlicht betitelt als *Ein großer Becher von Elffenbein, mit einem gleichen Deckel und goldenen Schriften*.¹⁰ Die Kunstkammerinventare zeigen also nicht nur, dass der Becher schon früh im Besitz der Herzöge war und die vielen Standorte und Umzüge der Kunstkammer schadlos überstanden hat, sondern auch, dass er vor allem aufgrund seiner Größe und der kunsthandwerklich interessanten Materialkombination geschätzt wurde. Als frühes Zeugnis der Elfenbeindrechselei stellt der Deckelbecher ein ausgesprochen schönes Exemplar eines Hofbechers dar,

wie er auch in anderen europäischen Kunstkammern verbreitet war. Die besondere Materialität des Elfenbeins in seiner reinsten, zwar kunsthandwerklich bearbeiteten, aber in Farbe und Maserung doch naturbelassenen Form macht den Elfenbeinbecher zu einem besonderen Kunstkammerobjekt, an dem einmal mehr die Faszination der sammelnden Herzöge für die Verbindung von Materialästhetik, kunsthandwerklicher Verarbeitung und exotischem Material deutlich wird. [MvR]

Quellen:

HStAS G 47 Bü 23, o. S. (1519–1572): *ein hoher grosser helffenbeiner Becher, mit dreien geschmelzten raiffen mit Zügen unden, damitten und oben beschlagen, verguldt, sambt einem Deckel, darauf das Danmarckhisch wappen geschmelzt.*

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635): *Ein schlechter helffenbein Tischbecher mit Gold beschlagen mit dem schwedischen Wapen. – n. ist im unteren Einschlag[en?]*

HStAS A 20 a Bü 28, S. 58 (1705–1723): *Ein helffenbeinern becher mit einem deckel, darauf ein Wapen. Hoch 9 ½ Zoll in diametro orificij 5 Zoll, in der profunditat 6 ½ Zoll, der Rand deß deckels wie auch der orificij, der deß fußes wie auch in der Mitte des bechers mit sehr kunstreichen verguldeten silbernen ringen von kunstreicher goldschmidsarbeit geziert eingefaßt.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v (1776): *Ein großer Becher von Elffenbein, mit einem gleichen Deckel und goldenen Schriften.*

Literatur:

Kohlhausen 1955, S. 302;
Kat. Stuttgart 1998, S. 117.

¹ Vgl. Kat. Stuttgart 1998, S. 117.

² Kohlhausen 1955, S. 324.

³ Vgl. Kat. Stuttgart 1998, S. 117.

⁴ Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 287.

⁵ Kohlhausen 1955, S. 324.

⁶ Inv. Nr. R 1078, vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 258.

⁷ HStAS G 47 Bü 23, o. S.

⁸ HStAS A 201 Bü 1, o. S.; vgl. auch Fleischhauer 1976, S. 27.

⁹ HStAS A 20 a Bü 28, S. 58.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v.



200 Totenköpfchen

Süddeutsch oder rheinländisch, wohl 1504
Elfenbein, geschnitzt. H. 3,8 cm, B. 3 cm, T. 2,5 cm.
Inscription auf Kopfband: *vado mori*
al.hernach.f.k.1504
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 17

Wie das Elfenbeinköpfchen mit der Inventarnummer Inv. Nr. KK braun-blau 18 (Kat. Nr. 201) steht diese Elfenbeinschnitzerei stellvertretend für vier weitere sogenannte „Tödlis“, die aus der württembergischen Kunstammer überliefert sind. Das hier behandelte Exemplar lässt sich in den Inventaren der Kunstammer eindeutig identifizieren und war demnach bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert Teil der herzoglichen Sammlung.

Das fast vier Zentimeter hohe Elfenbeinköpfchen zeigt auf der einen Seite das

Gesicht eines toten Mannes ohne Bart, mit eingefallenen Wangen, offenem Mund und offenen, blind dreinblickenden Augen, auf der anderen Seite einen Totenschädel mit hohlen Nasen- und Augenhöhlen, dem eine Eidechse in den Mund und eine Spinne, eine Schlange und ein Käfer auf der Stirn herumkrabbeln. Details wie Ohren und Zähne, selbst die Augenfalten und Knochennähte sind präzise und mit großem Interesse an anatomischer Genauigkeit ausgearbeitet. Auf der Seite mit dem Männergesicht befindet sich auf Stirnhöhe ein Schriftband mit der Inschrift *vado mori al hernach.f.k.1504*. Das Totenköpfchen ist von oben nach unten einmal vertikal durchbohrt, was als Hinweis auf seine ursprüngliche Verwendung als Anhänger einer Kette, möglicherweise als Schlussstück eines Rosenkranzes, gelten kann.

Die Verbindung von Eidechsen, Fliegen und Würmern oder Schlangen mit dem Tod lässt sich schon im Altertum nachweisen und findet sich in vielen Todesdarstellungen der Frühen Neuzeit. Als Gehilfen des Teufels machen die Reptilien und Insekten die Erinnerung an die Sterblichkeit des Menschen so Erinnerungswürdig wie erschreckend.¹ Sah der christliche Gläubige im Mittelalter das diesseitige Leben lediglich als Durchgangsweg vor dem Leben im himmlischen Jenseits, fühlten sich die Menschen im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit dem Tod hilflos ausgeliefert, was sich in zahlreichen Werken der Totentanz-Allegorie zeigt.² Die *vado mori*-Inscription auf dem Elfenbeinköpfchen scheint eine Anlehnung zu sein an die Vado-mori-Gedichte, die seit dem 13. Jahrhundert immer wieder in Handschriften auftauchen. Sie beginnen und

enden stets mit *vado mori* und Vertreter der verschiedenen Stände äußern darin ihre Gedanken zur Sterblichkeit des Menschen.³ Ein sehr ähnliches Köpfchen, das wohl aus derselben Werkstatt und der Inschrift nach auch aus demselben Jahr stammt, findet sich im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig.⁴ Der dortige Kopf wird zwar nicht von Ungeziefen traktiert, ist aber ebenfalls mit einem Schriftband versehen, auf dem in ähnlicher Texturschrift zu lesen ist *vado mori alle hernach.f.k./mane. thetet phates.1504*. Das Braunschweiger Totenköpfchen lässt sich im Inventar der herzoglichen Kunstkammer Braunschweig nachweisen. In einem Eintrag von 1798 wird es gelistet als *Kopfe eines alten Mannes, woran hinterwärts ein Tottenkopf geschnitzt ist, mit einer eingegrabenen Umschrift*.⁵ Leider lässt sich weder bei dem Braunschweiger noch bei dem Totenköpfchen aus der Stuttgarter Kunstkammer feststellen, wann genau und wie diese jeweils in die Kunstkammern kamen und wer der vermutliche Meister *f.k.*, dessen Signatur beide Exemplare tragen, sein könnte. In der württembergischen Kunstkammer taucht das Tödl erstmals im Schuckard'schen Inventar um 1708 auf. Direkt nach dem Eintrag zum ähnlichen Köpfchen mit Bart (Kat. Nr. 201) findet sich, ebenfalls als Inhalt des *Dritte[n] Gefach[s]*, *Noch ein ander todenkopf von helffenbein, aber gedoppelt, auf der einen seitten ist ein todenkopf, dem eine eýdex in den Mund kreucht, und oben*

auf dem Kopf allerley Ungeziffer herumb kreucht: auf der anderen Seiten presentiert daß Gesicht eineß Verstorbenen, und stehn auf der Stirn folgende Wort: vado mori al hernach. EK. 1504.⁶ Durch die Erwähnung der Eidechse und vor allem die zitierte Inschrift lässt sich das Objekt eindeutig zuweisen. Warum das elfenbeinerne Totenköpfchen in den späteren Inventaren nicht mehr auftaucht beziehungsweise sich nicht mehr so eindeutig identifizieren lässt, bleibt offen. Zwar findet sich im Inventar des Antiquars Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zum Sturz 1775/76 nochmals ein Eintrag zu einem doppelseitigen Elfenbeinköpfchen, dieser ist jedoch eher dem Tödl mit Frauenkopf (Inv. Nr. KK braunblau 26) zuzuordnen.⁷ Doppelseitige Elfenbeinköpfchen mit Totenschädeln fanden sich in mehreren europäischen Kunstkammern⁸ und sind typische Varianten der Memento-mori-Tradition der Frühen Neuzeit. Gleichzeitig sind sie Zeugnisse der Faszination am menschlichen Körper und der Anatomie, die während der Renaissance auch in der Kunst ihren Ausdruck fand. So werden sie wohl auch in der württembergischen Kunstkammer voll Faszination an der schaurig-schönen Ausarbeitung in erster Linie als Schaustücke und Anregung zum Gespräch rezipiert worden sein. Das Objekt ist 2012 in die Online-Datenbank des Gothic Ivories Project aufgenommen worden, das 2008 vom Courtauld

Institute of Art in London initiiert wurde und zum Ziel hat, möglichst viele Elfenbeinskulpturen aus dem westlichen Europa der Zeit von 1200 bis ca. 1530 zu versammeln und damit der interessierten Öffentlichkeit und internationalen Forschung zugänglich zu machen. [MvR]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723): *Noch ein ander todenkopf von helffenbein, aber gedoppelt, auf der einen seitten ist ein todenkopf, dem eine eýdex in den Mund kreucht, und oben auf dem Kopf allerley Ungeziffer herumb kreucht: auf der anderen Seiten presentiert daß Gesicht eineß Verstorbenen, und stehn auf der Stirn folgende Wort: vado mori al hernach. EK. 1504*

Literatur:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [22.07.2015].

¹ Liß 2012, S. 19.

² Vogt 2012, S. 55.

³ Vgl. Buchheit 1938.

⁴ Zweiseitiger Totenkopf, Inv. Nr. Elf 16.

⁵ Inventar H 32 (vollendet ca. 1789), S. 162, Nr. 27. Vgl. Scherer 1931.

⁶ HStAS A 20 a Bü 20, S. 12.

⁷ *Ein Tottenkopf von Elffenbein mit einem jungen Gesicht auf der hintern Seite, auf einem Postament*. HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r.

⁸ Vgl. die Einträge auf der Onlinedatenbank des Gothic Ivories Project: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [22.07.2015].

201 Totenköpfchen

Süddeutsch, Ende 15. Jh.

Elfenbein, geschnitzt. H. 5,3 cm , B. 5,1 cm,

T. 3,5 cm

Inschrift auf dem Kopfband: *we / der : not / des
biteren / dot al / hernoc/h : hi/t*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 18

Das hier vorgestellte Exemplar ist gut und vollständig erhalten. Im Bereich der linken Gesichtshälfte des Verstorbenen befindet sich ein durchgehender Riss.

Das Totenköpfchen steht exemplarisch für insgesamt fünf aus der württembergischen Kunstkammer überlieferte sogenannte „Tödlis“, die auf der einen Seite einen Totenschädel und auf der anderen Seite das Gesicht eines gerade Verstorbenen oder eines noch lebenden Menschen darstellen. Der hier behandelte kleine, aus Elfenbein geschnitzte Doppelkopf zeigt auf der einen Seite das Gesicht eines toten Mannes mit geöffnetem Mund und leicht heraushängender Zunge und auf der anderen Seite einen von Würmern, Kröten und anderem Getier durchzogenen Totenkopf. Der Hals endet in einem kurzen sockelartigen, zweipassigen Zylinder. Das Objekt ist vom mittleren Scheitelpunkt auf dem Kopf bis unten durch die Halssäule komplett durchbohrt. Das Gesicht des Toten wird unten von einem schmalen Kinn- und Backenbart eingerahmt und oben auf der Stirn von einem Schriftband, das auf der Stirnmitte doppelt gefaltet



ist. Die Inschrift in gotischer Texturschrift ist schwer leserlich, lässt sich jedoch entziffern als *we / der : not / des biteren / dot al / hernoc/h : hi/t*.¹ Das letzte Wort könnte auch *hie*, oder *hir* oder sogar *hilf* heißen. Übersetzt lautet der Text also in etwa: „Weh der Not des bitteren Tods al hernach, hilf“. Damit zeigt sich, dass das Totenköpfchen in der für das 15. und 16. Jahrhundert charakteristischen Memento-mori-Tradition steht und als Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens zu verstehen ist.

Der Totenschädel auf der anderen Seite hat tiefe Nasen- und Augenhöhlen, aus denen zwei dicke Würmer kriechen. Oben auf der Stirn ist ein krötenartiges Reptil zu sehen, das links und rechts ebenfalls von Würmern umzingelt ist.

Doppelköpfe aus Elfenbein, bei denen auf der einen Seite ein von Würmern zerfressener Totenschädel und auf der anderen Seite entweder das Gesicht eines noch lebenden oder, wie hier, eines eben verstorbenen Menschen zu sehen sind, finden in europäischen Kunstkammern, aber auch in Privatsammlungen des frühen 16. Jahrhunderts weite Verbreitung. So sind beispielsweise in Museen in Braunschweig und Köln, aber auch in Detroit oder London vergleichbare Exemplare überliefert, die deutlich machen, dass die Stuttgarter Köpfchen keine Einzelerscheinung darstellen.²

Zur ursprünglichen Verwendung gibt es unterschiedliche Auffassungen. Die Elfenbeinschnitzerei scheint lange als Anhänger einer

Gebetsschnur rezipiert worden zu sein. So wird sie auch auf dem etwa Mitte des 20. Jahrhunderts erstellten Inventarblatt des Landesmuseums Württemberg als „Tödli“ mit dem Zusatz „Gebetsschnur“ verzeichnet. Im Sinne eines Memento mori erinnerte der elfenbeinerne Doppelkopf die Gläubigen in dieser Funktion während der Rosenkranzgebete an die eigene Vergänglichkeit. Aber auch als mutmaßliche „Knäufe von Richterstäben“,³ „Knauf eines Zierdolchs“⁴ oder als „einfache memento mori [...] wie man sie oft im 16. Jahrhundert unter die Elfenbeinkruzifixe setzte oder neben die Bibel legte“⁵, finden Vergleichsstücke in der Literatur Erwähnung. Der sockelartige Abschluss unten am Hals macht zudem eine Präsentation der Schnitzerei auf einem kleinen Postament denkbar, wie bei vergleichbaren Stücken in anderen Sammlungen,⁶ wodurch so ein Elfenbeinköpfchen zu einem klassischen Kabinettstück würde. Da das Objekt in den Inventaren der Stuttgarter Kunstkammer in einer Materialgruppe mit anderen Elfenbeinstücken, darunter Kleinplastiken mit Motiven aus der klassischen Antike oder Tierdarstellungen⁷ aufgeführt wird, liegt die Vermutung nahe, dass der Doppelkopf in seiner jetzigen Form ohne Referenz an eine weitere religiöse Verbindung oder Funktion innerhalb eines liturgischen Ablaufs als skurrile Elfenbeinschnitzerei beim Fürsten vor allem aus materialästhetischen Gründen Gefallen fand. Die fein ausgearbeitete und anatomisch

detailliert dargestellte Schnitzarbeit hatte als charakteristisches Kunstkammerstück wohl vor allem die Aufgabe, das Bedürfnis nach Schaulust, anatomischer Neugier und schauriger Faszination zu stillen. Gleichzeitig bot es die Möglichkeit, als handliches Kunstwerk zum Anfassen Gesprächsstoff zu liefern für – im wahrsten Sinne des Wortes vielseitige – Themen aus den Bereichen Kunst, Leben und Sterben.

Unter der Überschrift *Von Helffenbein* findet sich im Inventar Guth von Sulz *Ein von helffenbein künstlich geschnittener kopff, hatt uff der einen seitten ein gesicht eines neuulich verstorbenen, uff der anderen seitten ein todten kopff, so voller schlangen, krotten, und würmer ist*.⁸

Die Beschreibung könnte zwar auch auf einen anderen aus Elfenbein geschnitzten Doppelkopf (Kat. Nr. 200) zutreffen, der ebenfalls auf einer Seite ein Männergesicht mit offenem Mund und hohlen Augen und auf der anderen Seite einen der Verwesung anheimgefallenen Schädel zeigt. Allerdings lässt die explizite Erwähnung der Kröten, *krotten*, die Vermutung aufkommen, dass es sich bei der Beschreibung im Inventar doch tatsächlich um dieses Exemplar handelt, bei dem mitten auf der Stirn des Totenschädels ein Krötengetier exponiert platziert ist.

Fast 100 Jahre später findet sich im Schuckard'schen Inventar ein ähnlicher Eintrag, der nach einem Elfenbeintäfelchen ebenfalls als Inhalt des *Dritte[n] Gefach[s]*



das Köpfchen aufführt als *Ein helfenbeinern todenkopff*, da die eine Seitt deß Kopffs einen todenkopff, der andere aber einen kopff mit einem bart und aufgesperten mund präsentiert, ist 2 Zoll hoch.⁹ Der Hinweis auf den Bart lässt eine eindeutige Abgrenzung zu dem ähnlichen Köpfchen (Kat. Nr. 200) zu. Auffallend ist, dass weder bei Guth von Sulz noch im Schuckard'schen Inventar auf das Schriftband auf der Stirn eingegangen wird. Da dies in anderen Fällen, bei denen sich Inschriften leichter erschließen lassen, durchaus der Fall war,¹⁰ liegt die Vermutung nahe, dass auch den damaligen Antiquaren die Entzifferung der Inschrift schwergefallen ist.

Zu welchem Zweck und wo das Elfenbeinköpfchen geschaffen wurde, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Innerhalb der Kunst-

kammer wurde es wahrscheinlich aufgrund der anatomischen Genauigkeit besonders geschätzt. [MvR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v (um 1624):

Ein von helfenbein künstlich geschnittener kopff, hatt uff der einen sejitten ein gesicht eines neuulich verstorbenen, uff der anderen sejitten ein toden kopff, so voller schlangen, krotten, und würmer ist

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723):

Ein helfenbeinern todenkopff, da die eine Seitt deß Kopffs einen todenkopff, der andere aber einen kopff mit einem bart und aufgesperten mund präsentiert, ist 2 Zoll hoch.

Literatur:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [23.07.2015].

¹ Für die Unterstützung bei der Entzifferung der Inschrift sei Dr. Harald Drös von der Forschungsstelle Deutsche Inschriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herzlichst gedankt.

² Vgl. die Einträge auf der Onlinedatenbank des Gothic Ivories Project: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk> [23.07.2015].

³ Philippowich 1961, S. 132.

⁴ Forrer 1940, S. 132.

⁵ Forrer 1940, S. 129.

⁶ Beispielsweise bei einem Dreierkopf des Walters Art Museum in Baltimore: Baltimore, Walters Art Museum, Inv. Nr. 71.326.

⁷ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v.

⁸ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 84v.

⁹ HStAS A 20 a Bü 20, S. 12.

¹⁰ Vgl. Eintrag zu Inv. Nr. KK braun-blau 17 im Schuckard'schen Inventar wo es heißt: [...]und stehn auf der Stirn folgende Wort: vado mori al hernach. EK. 1504. HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723).

202 **Zehnerrosenkranz**

Nürnberg, 1. H. 17. Jh.

Elfenbein. H. 44,5 cm, B. 4,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 21

Der Zehnerrosenkranz besteht aus zehn polygonalen Gliedern, die als durchbrochene Kugeln auf eine Schnur aufgefädelt sind. Ein mehrgliedriges Kreuz mit einem Ring, der zugleich als Griff- oder Befestigungsöse dient, bildet den oberen Abschluss. Während die oberen fünf Kugeln nahezu unversehrt sind, sind die unteren fünf an vielen Stellen gebrochen. Einzelne Kugelschichten sind nur noch zur Hälfte vorhanden. Dementsprechend sind die Kugelfragmente teilweise ineinander verschoben und verhakt, sodass sich die einzelnen Kugelebenen nur noch schwer einander zuordnen lassen.

Mehrere ineinandersteckende Kugeln aus einem Stück als sogenannte Contrefaitkugeln zu dreheln, gehörte zu den frühesten und charakteristischsten Erfindungen der Kunstdrechslerei.¹ Gerade Elfenbein ist für solch komplexe Arbeiten, bei denen mit feinsten Werkzeugen in Millimeterarbeit die innen liegenden Kugeln von Anfang an aus dem Gesamtstück herausgearbeitet werden, aufgrund seiner Materialeigenschaften besonders geeignet. Solche Kugeln und Polyeder gehörten gerade in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den äußerst beliebten Kunststücken und fanden im Kunstkammerkonzext vielfach Verwendung: als Solitäre auf einem ebenfalls kunstvoll gedrechselten Sockel stehend, als Bekrönung oder Fuß vielteiliger Drechselwerke – wie Pokale, Büchsen oder Dosen oder als Teil aufwendiger „Kunststücke“ –, die als reine Ziergegenstände zur Demonstration und Bewunderung des kunsthandwerklich Möglichen dienten. Sowohl in der Wiener als auch in der Münchner und Dresdner Kunstkammer kamen aus Elfenbein gedrechselte Polyeder in vielfältigen Formen vor. Auch die Inventare der Stuttgarter Kunstkammer verzeichnen





beispielsweise einen elfenbeinernen Becher auf Kugelfüßen, die *alle drey in einander gethreet seindt*,² oder einen weiteren Becher, auf dessen Deckel *zwey in einander gethreete Kugeln inn welchen ein Sternn*.³ Leider sind die meisten dieser Kabinettstücke aus Elfenbein heute nicht mehr erhalten.

Auch Rosenkränze waren beliebte Objekte in den fürstlichen Sammlungen und finden sich in vielen europäischen Kunstkammergeinventaren.⁴ Die Verbindung aus Elfenbeindrechselarbeit, Contrefaitkugeln und Rosenkranz schien speziell für ein Kunstkammergepublikum reizvoll gewesen und wohl eigens für diese Zielgruppe angefertigt worden zu sein. Im Vergleich zu einem großen Rosenkranz mit über sechzig Hohlkugeln in der Münchner Kunstkammer,⁵ fällt dieses Exemplar der württembergischen Sammlung vergleichsweise bescheiden aus. Als charakteristisches Kunstkammergestück nimmt es jedoch gerade innerhalb der Objektgruppe der Elfenbeindrechselarbeiten eine wichtige Stelle ein.

Welcher Elfenbeindrechsler den Zehnerrosenkranz hergestellt hat, lässt sich nicht konkret nachweisen. Ob es sich um eine Arbeit des vielbeschäftigten Elfenbeindrechers Sebald Burrer (nachweisbar bis 1600) aus Nürnberg handelt, der von 1595 bis 1600 für Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) tätig war,⁶ oder um ein Stück seines Sohnes Georg, der 1597/98 bis 1627 am Stuttgarter Hof arbeitete, oder aber um eine Arbeit ganz anderer Provenienz, lässt sich nicht eindeutig feststellen.

Der Zehnerrosenkranz kann im Inventar des Guth von Sulz eindeutig identifiziert werden. Unter der Überschrift *von allerleij Paternostern* findet sich neben Rosenkränzen aus kunstvoll geschnitzten Kirschkernen, Kristall oder Bernstein auch *Ein künstlich Pater Noster von zehen helffenbeinen Kugeln, unnd sindt ihr all, inn viele inn einander gethreet*.⁷

Wie alle Kunstkammern der Zeit enthielt auch die Sammlung des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), für die sein Sohn Ludwig Guth

von Sulz (1589–1653) ein Inventar erstellte, um die gesamte väterliche Sammlung dem württembergischen Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) zum Kauf anzubieten, zahlreiche Objekte kleinsten Formates, die vor allem ihrer kunstfertigen Ausarbeitung wegen bewundert wurden.⁸ Dazu gehörten beispielsweise minutiös geschnitzte Kirschkerne oder Nüsse und eben dieser Elfenbeinrosenkranz, der in diesem Inventar aus der Zeit um 1624 erstmals näher beschrieben wird und sich dadurch eindeutig identifizieren lässt.

Die Tatsache, dass sich der Zehnerrosenkranz unter der Überschrift der *Paternoster* im Inventar findet, lässt darauf schließen, dass seine Besonderheit darin erkannt wurde, dass die in einer Kunstkammer durchaus bekannten und auch anderweitig als Zierstücke verwendeten Elfenbein-Contrefaitkugeln hier in einer Funktion, also als Rosenkranzkette, vereint wurden. Innerhalb der Paternosteranhänger, -perlen und -ketten wird dieser Zehnerrosenkranz aufgrund seiner kunsthandwerklichen Raffinesse wohl eine besondere Wertschätzung erfahren haben. [MvR]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61v, 62r (um 1624):
Ein künstlich Pater Noster von zehen helffenbeinen Kugeln, unnd sindt ihr all, inn viele inn einander gethreet.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 269.

² HStAS A 20 a Bü 4, fol. 14v.

³ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 14v.

⁴ Vgl. z. B. das Ambraser Inventar von 1596 (Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 272).

⁵ Vgl. Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 272.

⁶ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 6.

⁷ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61v, 62r.

⁸ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 53.



Skulpturen

Fritz Fischer

Am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, im März 1616, trafen sich die maßgeblichen Akteure der Protestantischen Union in Stuttgart. Den Anlass dafür lieferte ein grandioses Fest, das der württembergische Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) zur Taufe seines Sohnes Friedrich (reg. 1649–1682) ausrichtete.¹ Herzog Philipp II. von Pommern (reg. 1606–1618) ließ sich dabei von dem Kunstagenten, Unternehmer und Diplomaten Philipp Hainhofer (1578–1647) vertreten, der ihm einen Bericht über den Verlauf dieser Tage zu schicken hatte. Dieser enthält auch längere Passagen, in denen Hainhofer die Präsentation der Stuttgarter Kunstkammer, die etwa 20 Jahre zuvor von Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608), dem Vater des jetzt herrschenden Herzogs Johann Friedrich gegründet worden war, im Stil eines Kunstkritikers rezensiert und dabei auch die Skulpturen in derselben erwähnt.²

Einen Tag vor dem eigentlichen Fest, so Hainhofer, habe er an einer vom Hof angesetzten Führung durch jene Räume teilgenommen, die für die vornehmsten Gäste reserviert und besonders ausgeschmückt worden waren. Mit dem Auge des Connaisseurs bemerkt er im Gemach für Elisabeth Stuart (1596–1662), die neben

Statuette „Silen mit dem Bacchusknaben“, Werkstatt des Jacopo del Duca (1520–1604), Florenz, letztes Drittel des 16. Jh., LMW (Kat. Nr. 208).

¹ Van Hulslen 1616; Krapf / Wagenknecht 1979.

² Vollständig publiziert in von Oechelhäuser 1891.

ihrem Gemahl, dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz (reg. 1610–1623), die ranghöchste Person des Stuttgarter Festes war, „stuende [...] ein [...] Schreib-Tisch, und auf demselben Kaiser Augustus auf einem Pferd von Brunzo von Gio: Bologna gemacht“.³ Giovanni Bologna (1529–1608) hat, soweit wir wissen, den Kaiser Augustus nie dargestellt. Verkleinerte Wiederholungen oder Varianten seiner monumentalen Reiterdenkmale hingegen waren unter den frühabsolutistisch herrschenden Fürsten damals höchst begehrte Sammelobjekte. In jedem Fall war die Präsenz eines Werkes von Giovanni Bologna ein starkes Signal: Am Stuttgarter Hof konnte man Spitzenwerke der zeitgenössischen Florentiner Skulptur sehen. Seine Rezension zur Stuttgarter Kunstkammer, die er einige Tage nach dem Tauffest besichtigen durfte,⁴ beginnt Hainhofer mit der Feststellung, dass diese momentan nur notdürftig in einem Turm des Schlosses untergebracht sei.⁵ Unter Johann Friedrich war der Stuttgarter Hof „zu einem der glanzvollsten und festfreudigsten Höfe in Deutschland“⁶ aufgestiegen, weshalb man sicher auch die Kunstkammer zur fürstlichen Repräsentation einbeziehen und diese missliche Situation verbessern wollte, denn Hainhofer hält fest: Die „Sachen stehn, hangen, vnd ligen [...] inn keiner Ordnung, [...] biss die rechte KunstCammer ausgebaut wirt.“⁷ Skulpturen erwähnt er teils summarisch, zu sehen seien „vil inn Holtz geschnitne Sachen“⁸ und „etliche Bildlen di brunzo“.⁹ Ferner nennt er einzelne Werke, mit denen sich ein berühmter Künstlername verbinden ließ: „ein Centaurus,

der dem Ulissi sein Weib entfiert,¹⁰ und ein Pferd von dess Gio: Bologna Handt“¹¹ sowie „die Abnemung Christj [vom Chreutz] nach dess Michael Angelo Buonarota Original vom Hans de Vos inn Silber [gemacht]“.¹² Dann hebt er noch eine gleichfalls ‚moderne‘ Skulptur hervor, weil sie einen Bezug zum Adressaten seines Berichts hat: „3 stainene Kindtlen, so in einem Driangel auf einander schlaffen,¹³ über die Massen schön [...]. Ist inn der grösse, wie Cupido, den E: Frstl: Gn: inn Porphido Stain von Florenz haben, allain sein dise 3 Kindlein, so auch Flügelen haben, nur inn gemainen Stain aber auch di rilievo gehauen.“¹⁴ Schließlich stellt er noch ein besonders kostbares Stück vor: „ein hohes gantz guldines Cruzifix,¹⁵ auf das kostlichste mit edlen Stainen geziert, [...] soll Ihr Frstl: Gn: 10 000fl. gekostet haben, und habe Ich nach dem Ritter St. Georgen zue Münnichen¹⁶ und der Monstrantz zue Eystett¹⁷ nit baldt ein schöner und kunstlicher Stuckh gesehen, dass so sauber, und artig gemacht ist, [als dieses].“¹⁸

¹⁰ Möglicherweise handelt es sich dabei um die Nessus-und-Dejanira-Gruppe aus der Sammlung Marx Zech, die später in die Wiener Kunstkammer gelangte. Fleischhauer 1976, S. 38, 45.

¹¹ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307. In den Inventaren lassen sich mehrere Pferdestatuetten nachweisen, die nach Modellen Giovanni Bolognas in Florenz hergestellt wurden (Inv. Nr. KK weiß 11 und 12).

¹² Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309. Das Objekt befindet sich heute vermutlich in der Sammlung von Stift Klosterneuburg bei Wien. Fleischhauer 1976, S. 45. Vgl. hierzu zuletzt Seelig 2000.

¹³ Die Beschreibung Hainhofers passt genau auf Marmorreliefs mit *tre putti dormienti*, die um 1600 in mehreren Varianten in römischen Sammlungen zu finden sind. Das bekannteste Exemplar gehört zur Sammlung der Borghese und ist dort seit 1609 nachweisbar (Inv. Nr. CLXXXIV). Faldi 1954, S. 13f., Kat. Nr. 6. Faldi nennt auch die Exemplare in den anderen Sammlungen. Vgl. auch Moreno / Stefani 2000, S. 162, Kat. Nr. 12 mit Abb.

¹⁴ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

¹⁵ Das Stück ist verloren. Auch nach dem Dreißigjährigen Krieg war es ein Leitobjekt der württembergischen Kunstkammer. Wenn es zeitgleich mit den Stücken entstand, die Hainhofer nennt, dürfte es aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Carola Fey zu den sakralen Objekten in der Kunstkammer.

¹⁶ Georgstatuette, zwischen 1586 und 1597 wohl nach einem Entwurf von Friedrich Sustris (um 1540 bis um 1599), Residenz München, Schatzkammer.

¹⁷ Mader 1924, S. 125.

¹⁸ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

³ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 279. Fleischhauer nimmt an, es handle sich um einen Schreibtisch von Sebastian Rottenburger (um 1565–1620), den Herzog Johann Friedrich der Pfälzer Kurfürstin zum Geschenk gemacht habe. Fleischhauer 1971, S. 392.

⁴ Während des Festes zeigte der Hausherr den fürstlichen Gästen seine Kunstkammer. Von Oechelhäuser 1891, S. 306–309.

⁵ Man hatte Hainhofer also von dem Plan unterrichtet, die herzogliche Kunstkammer zukünftig im Neuen Bau zu präsentieren.

⁶ Sauer 1993, S. 56.

⁷ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307.

⁸ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 309.

⁹ Hainhofer 1616, zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307.

Aus Hainhofers Einschätzung der Stuttgarter Sammlung wird deutlich: Weder Herzog Friedrich noch sein Sohn und Nachfolger Herzog Johann Friedrich von Württemberg hatten eine Vorliebe für Skulpturen – anders als Albrecht V. von Bayern (reg. 1550–1579), der mit rund zweihundert Bronzen und noch mal doppelt so vielen Skulpturen aus anderen Materialien prunkte, oder Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (reg. 1564–1595), der an die hundert Kleinbronzen besaß, ganz zu schweigen von Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612), der sich für Skulpturen aus Silber, Wachs und Hartstuck begeisterte.¹⁹ Dennoch hatte die Stuttgarter Kunstkammer durch einzelne Skulpturen ein gewisses Profil gewonnen: Ein Akzent lag auf der zeitgenössischen italienischen Bildhauerkunst. Herzog Friedrich hatte sie auf seinen Italienreisen kennen und schätzen gelernt.²⁰ Die Eindrücke, die der Herzog bei dem Besuch der Kunstkammer des Herzogs Ferdinand I. Medici (reg. 1587–1609) in Florenz gewonnen hatte, hat sein Begleiter und Architekt Heinrich Schickardt (1558–1635) festgehalten. Er berichtet, dass „darin seind auff die hundert Antiquitetische Köpff, auch Brust, und gantze Bilder [...] sonsten stehet dieser gantze Saal [...] zu beeden Seiten voll Kunstreicher Bilder [...] fast alles Antiquiteten, oder aber von den besten Meistern, so zu unsern zeiten gelebt, unnd zum theil noch leben gemacht“.²¹

In dem Bestreben, Hauptwerke der antiken und modernen Kunst zu zeigen, deutet sich in der Kunstkammer Herzog Friedrichs und seines Sohnes Johann Friedrich eine Entwicklung an, die erst in den Jahren nach dem Dreißigjährigen Krieg in Stuttgart und andernorts vollzogen wird: weg vom universellen Anspruch, hin zur Repräsentation mit Kunstwerken im engeren Sinn. Hierzu

passt die Nachricht, dass Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) „ein schön und köstlich Kunststück“ an den Stuttgarter Hof schenkte.²²

So katastrophal die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auch für das Land und die Kunstkammer waren, Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) ging den Wiederaufbau der Sammlung höchst engagiert an, denn sicherlich gehörte auch die Erneuerung der Kunstkammer zu seiner Politik, „bei Musik- und Theateraufführungen, Turnieren, Jagden, Feuerwerken, Geburtstagen, Hochzeiten, feierlichen Leichenbegängnissen sowie durch den Aufbau von Kunstsammlungen [...] höfischen Glanz und Luxus zu zeigen“.²³ Es begann glücklich mit dem 1653 angefallenen Erbe der Kunstkammer des württembergischen Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), eines „vir doctus“.²⁴ Allerdings macht ein 1624 erstelltes, nach Materialien geordnetes Verzeichnis²⁵ deutlich, dass diese entsprechend ihrer Entstehungszeit um 1600 noch ganz enzyklopädisch ausgerichtete Sammlung kaum hochrangige Skulpturen enthielt.²⁶ Gleichwohl setzte Herzog Eberhard III. auf diesem Gebiet durchaus Akzente. Zunächst ließ er eine Reihe von eindrucksvollen monumentalen Skulpturen in die Kunstkammer bringen: Großbronzen²⁷ aus dem Alten Lusthaus²⁸, lebensgroße Figuren aus Ton

¹⁹ Zur Charakteristik der genannten Sammlungen siehe Diemer / Diemer 2011.

²⁰ Friedrich hatte auf seiner Italienreise die Kunstkammer Großherzogs Ferdinand I. Medici in Florenz, die des Herzogs Vinzenz I. Gonzaga (reg. 1587–1612) in Mantua sowie in Venedig die Bibliothek, das Antiquarium und die Kunstkammer besucht. Fleischhauer 1976, S. 5.

²¹ Zitiert nach Heyd 1902, S. 206.

²² Um welche Art von Kunststück es sich gehandelt hat, muss offenbleiben. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 3.

²³ Fischer 1984, S. 206f.

²⁴ So nennt ihn der Tübinger Polyhistor Martin Crusius (1526–1607). Fleischhauer 1976, S. 57.

²⁵ HStAS A 20 a Bü 4, Aufstellung von 1624. Fleischhauer zitiert zudem eine Auflistung der Gegenstände nach Gattungen. Fleischhauer 1976, S. 49f.

²⁶ Deshalb mag Herzog Johann Friedrich, dem sie zum Kauf angeboten worden war, sie nicht erworben haben. Fleischhauer 1976, S. 57. Es gibt eine genaue Aufstellung und Bewertung der Sammlung: HStAS A 20 a Bü 159. Unter den mehr als 20.000 Gegenständen befanden sich nur etwa 80 Skulpturen aus Metall, 50 aus Wachs, 40 aus Holz, 40 aus Alabaster, 30 aus Gips, 20 aus Elfenbein und 20 aus Ton.

²⁷ „Ein gegossenes Brustbild, eine Antiquität“, vermutlich Inventar Nr. KKR 6275, „ein von Metall gegossener Menschenfuß“, vermutlich Inv. Nr. E 3664. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 47.

²⁸ Im Alten Lusthaus waren wohl die Reste der im Krieg geplünderten

aus der ehemaligen Grotte²⁹ und extra angefertigte Nachgüsse der berühmten Kaiserbüsten im Augsburger Rathaus.³⁰ Außerdem gab er herausragende Kleinplastiken aus Bronze,³¹ Elfenbein³² und Holz³³ aus seinen eigenen Gemächern in die Kunstkammer. Diese war nun nicht mehr im Nordturm selbst, sondern in den drei anschließenden Räumen zum Lustgarten hin aufgestellt worden, wenn auch wohl noch in der gleichen Weise: Alle Gegenstände standen frei auf Tischen herum oder hingen von der Decke. Die wenigsten waren – wie andernorts auch, zum Beispiel in München³⁴ – in Schränken untergebracht.

Um den Bestand stärker anwachsen zu lassen, nahm der Herzog Schenkungen entgegen,³⁵ bemühte sich, ganze Sammlungen³⁶ zu kaufen und agierte auf dem Kunstmarkt. Dabei handelte er überaus geschickt: Den Nürnberger Kunsthändler Negelin behandelte er offenbar sehr zuvorkommend. Als dieser sich *mit etlichen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet [hatte], [...] ließen Ihre Fürstlich Durchlaucht Ihme in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren.*³⁷

Danach begannen die Verkaufsverhandlungen, die damit endeten, dass er für 80 Gulden ein Relief kaufen konnte, das als ein Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) galt (Kat. Nr. 218, KK braun-blau 116).

Auch bei der Dokumentation seiner Sammlung entwickelte der Herzog Ehrgeiz. Beim Abfassen der Inventare erwartete er von seinem Kunstkämmerer mehr als nur eine positivistische Beschreibung der Gegenstände, ein Festhalten der *im Augenschein zugegen liegenden Speciebus und Sortimenten*. Die Leistung des Kämmerers sollte vielmehr *in einer nervosen und wohlverfasseten historischen Beschreibung beruhe[n]*.³⁸ Tatsächlich spiegelt das Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686)³⁹ eine deutliche Systematisierung wider.⁴⁰ Er hat *durch vernünftige Seperation und Aufräumung der ganzen Antiquitätenkammer*⁴¹ Ordnung geschaffen. Skulpturen finden sich denn auch in Schränken mit Objektgruppen derselben Funktion oder desselben Materials. Sie sind gelistet unter den Überschriften „von Gyps gegoßene Bilder und Tafeln, von Erden poussierte Sachen, von Kupfer, von Ertz und Metall, von Stein außgehauene Sachen, von Bein, Horn und dergleichen gedreht und geschnittzte Sachen, von und in Holtz geschnittene Sachen, Haydnische Opfer:Begräbnuß geschirr, und Antiquitäten, so in gräbern gefunden worden, von Wachs poussierte Sachen, Geschirr von Helfenbein und Horn und allerhand Abgüsse von Blei“. ⁴² Beim Inventarisieren der einzelnen Skulpturen blieb Schmidlin hinter den fürstlichen Erwartungen zurück: Er kontextualisiert die Gegenstände nicht, er äußert sich nicht zu Bedeutung und Funktion, zum Alter und zur Herkunft

ten Kunstkammer gelagert. Fleischhauer 1976, S. 47.

²⁹ Fleischhauer 1976, S. 58.

³⁰ Fleischhauer 1976, S. 59.

³¹ *Ein Mann in romanischem Habit auf einen Pferd sitzend, eine Andromeda, eine Göttin Venus*. HStAS A 20 a Bü 7, S. 10. Fleischhauer 1976, S. 65.

³² *Zwei helfenbeinerne Zargen [...] von nackenden Weibsbildern* (Inv. Nr. KK braun-blau 49) und *nackenden Kindlein* (Inv. Nr. KK braun-blau 38 oder 46), *ein Becher, worauf die fünf Sinne gestochen* (Inv. Nr. KK braun-blau 48), *drei Bilder von [...] Foecunditas, Abundantia und Venus*. HStAS A 20 a Bü 7, S. 7; Fleischhauer 1976, S. 66.

³³ *Schildlein aus Buchsbaum, worauf die Caritas [...] mit zwei Kindlein* (Inv. Nr. KK braun-blau 70). HStAS A 20 a Bü 7, S. 8, Nr. 23; Fleischhauer 1976, S. 66.

³⁴ Seelig 2008a, S. 19–27.

³⁵ Fleischhauer erwähnt in diesem Zusammenhang drei antike (?) Büsten, zwei „Brustbilder alte römische Kaiser“, die 1944 zerstört worden seien (Fleischhauer 1976, S. 58) sowie als Schenkung von Johann Joachim Schuelin (1588–1658) eine Marmorbüste eines Römers. Ob es sich dabei um jene Büste (Inv. Nr. E 4651) handelt, die Fleischhauer als spätrepublikanisch einordnet, ist fraglich. Fleischhauer 1976, S. 59, Anm. 112. Siehe hierzu im Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger.

³⁶ Fleischhauer 1976, S. 72–75.

³⁷ HStAS A 20 a Bü 7.

³⁸ Fleischhauer 1976, S. 78.

³⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

⁴⁰ Siehe hierzu Bujok 2016, S. 88–92. Vgl. auch den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstkammer von Carola Fey.

⁴¹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

⁴² Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 79f. SMNS, Inventarium Schmidlinianum.

der Skulpturen.⁴³ Nicht einmal die berühmten ‚modernen‘ Bildhauer, die auch schon für den Herzog gearbeitet hatten, wie den zudem aus der Region stammenden Leonhard Kern (1588–1662),⁴⁴ nennt er als ausführende Künstler.

Welchen hohen Stellenwert Eberhard III. seiner Kunst-kammer einräumte, kam darin zum Ausdruck, dass er sie aus dem Schloss herauslöste und in ein eigenes Gebäude umziehen ließ. Die Sammlung war fortan im 1553 errichteten Alten Lusthaus⁴⁵ zu sehen, das im berühmten herzoglichen Lustgarten lag. Damit wurde die Kunst-kammer Teil des weit über die Grenzen Württembergs hinaus bekannten herzoglichen Vergnügungsparks⁴⁶, der auch mit durchaus derben Attraktionen aufwarten konnte: So stand in der Grotte eine Andromeda, die aus ihren Brüsten und anderen Stellen ihres Körpers Wasser auf die Besucher spritzte. Und unter ihr kauerte ein angezogenes *Frauenzimmer*, das in den Armen ein Kind wiegte, *als wann sie solches einschläffern wolle, dadurch sich aber entblösset, und an verborgenem Orth starck Wasser [...] spritzet, dass es die gesamte gegenüberliegende Wand begosse*.⁴⁷ Zu dem teils frivolen Charakter des Lustgartens passt die Nachricht, dass Herzog Eberhard eine ganz besondere Skulptur zum Signet seiner Kunst-kammer erkor. 1669 ordnete er an, dass *ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabaktrinker und zumal seine Notdurft s.v. verricht*, in die Kunst-kammer hinunter gestellt werde, *dass solches hinfüro das Wortzeichen sein soll*.⁴⁸ Die Figur des Bauern war mehr als ein Gegenstand zum Anschauen oder Anfassen. Als handelndes Bildwerk konnte sie den Besucher in Staunen versetzen, denn *wann man ein*

rauchkerz darunter stellt,⁴⁹ blies er aus *unterschiedlichen Orten den Rauch von sich*,⁵⁰ aus der Pfeife, die er in seinem Mundwinkel hielt, den Ohren und dem Anus.

Unter Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) sollte Württemberg ein absolutistisch regierter Staat werden. 1704 legte der Herzog den Grundstein für das Ludwigsburger Schloss, ein imposantes Zeichen dafür, dass die Folgen des Dreißigjährigen Krieges überwunden waren und er nach dem Vorbild König Ludwigs XIV. (reg. 1643–1715) grandios Hof zu halten gedachte. Im gleichen Jahr wollte Eberhard Ludwig die Aufmerksamkeit auch auf seine Kunst-kammer lenken. Er ließ einen Stich⁵¹ anfertigen, der sie bekannt machen sollte. Ludwig Soms (tätig um 1705–1725)⁵² Blatt zeigt eine Kunst-kammer, in der vor allem Kunstwerke im engeren Sinn ausgestellt sind. Zwar erinnert der Globus⁵³ in der Mitte des Raumes, der für die Einheit der ganzen Welt steht, noch an das traditionelle, universalistische Konzept einer Kunst-kammer, die die ganze Welt im Kleinen abbilden will. Und tatsächlich gibt es auch in der Kunst-kammer Herzog Eberhard Ludwigs offenbar noch einige Naturalia und Exotika zu bestaunen: Auf dem zweiten Schrank von links liegen große Tierknochen⁵⁴ und auf dem Schrank gegenüber steht ein ausgestopfter (?) Vogel. Aber den Gesamteindruck bestimmen doch die großformatigen Gemälde und die vielen Skulpturen. Besonders bedeutend unter den plastischen Werken sind offenbar die sieben etwa lebensgroßen Büsten,⁵⁵ denn sie sind auf separaten,

43 Ca. 40 aus Gips, 40 aus Elfenbein, 30 aus Metall, 20 aus Holz, 20 aus Wachs und 10 aus Stein.

44 In der Kunst-kammer befanden sich mehrere Werke von Leonhard Kern und seiner Werkstatt (Inv. Nr. E 799, KK braun-blau 37, KK braun-blau 46, KK braun-blau 48).

45 Gugenhan 1997, S. 78–84.

46 Weissert / Kretschmar / Fischer 2013, S. 56–63.

47 Sattler 1752, S. 33; Gugenhan 1997, S. 128.

48 HStAS A 20 a Bü 7, S. 23. Vgl. Kat. Nr. 215.

49 Die Rauchkerze stellte man von unten in den Sockel hinein.

50 Die Pfeife ist verloren. Im Inventar von Schuckard heißt es noch, der Bauer halte eine silberne Pfeife in der Hand. HStAS A 20 a Bü 21, S. 2.

51 Abb. auf S. 28 f

52 Das Blatt ist unten rechts bezeichnet: „Lud. Som fec.“. Fleischhauer sieht hinter dieser Bezeichnung Ludwig Sommer (nicht im Thieme Becker und im AKL) und datiert den Stich um 1670. Fleischhauer 1976, S. 84, 95. Zu Ludwig Som vgl.: Thieme / Becker 1937, Bd 31.

53 Laut Gugenhan 1997 ein Erdglobus, der um 1640 in der Werkstatt des Willem Janszon Blaeu (1570–1638) entstand. Gugenhan 1997, S. 82. Vgl. auch Kat. Nr. 269

54 Zu erkennen ist ein großer Unterkiefer.

55 Bislang ist es noch nicht gelungen, die dargestellten Büsten mit

einheitlich gestalteten Postamenten platziert. Auf den Schränken stehen kleinere Skulpturen, darunter viele verkleinerte Antikenkopien sowie einige der berühmten Bronzen des Giovanni Bologna, die Gruppe „Nessus raubt Dejanira“⁵⁶ und zwei Exemplare des „Fliegenden Merkur“ (Kat. Nr. 214).

Auch wenn der Kupferstecher vielleicht kein wirklich realistisches Abbild der württembergischen Kunstkammer zeichnen wollte oder konnte, die Botschaft seines Blattes an den Betrachter war klar: Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg besitzt eine moderne Kunstkammer, die neben Gemälden auch bedeutende Skulpturen enthält. Zudem ist sie groß, reich mit Kunstwerken ausgestattet und – das kommt in der streng symmetrischen Ausrichtung der Möbel besonders gut zur Anschauung – sehr sorgfältig geordnet. In ihrer vorbildlichen Ordnung kann sie auch als ein Abbild der guten Herrschaft des Herzogs verstanden werden.⁵⁷ Seine Büste⁵⁸ stand gleich am Eingang zur Kunstkammer, auf der Mittelachse des Raumes, dem Globus gegenüber.

Allerdings dürfte die Kunstkammer im Alten Lusthaus anders ausgesehen haben, als der Stich das glauben machen will. Jedenfalls lässt sich das aus dem Gesamtinventar herauslesen, das unter Herzog Eberhard Ludwig ab 1705 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig:

1690–1725) angelegt wurde. Es ist streng nach Aufbewahrungsorten gegliedert und gibt einen Zustand wieder, der offenbar seit der Gründung der Kunstkammer gleich geblieben war:⁵⁹ Von der Decke hing eine Fülle von Gegenständen. Acht Seiten braucht Schuckard, um sie alle in seinem Inventar aufzuzählen. Darunter sind *ein Gelenk aus dem Rückgrad eines Walfisches, groß und schwer*,⁶⁰ [...] *ein Crocodil, 11 schu lang, mit aufgespertem Rachen*,⁶¹ [...] *ein sonderbares [...] Gewehr, wie es die Afrikaner im Königreich Congo gebrauchen*,⁶² und die berühmte *Aloe Americana Stuttgardiensis* aus dem Schlossgarten, *die 1658 floriert hat, alß Kayser Leopold zu Franckfurt wurd gekrönt*.⁶³ Und an den Fensterwänden und über den Türen waren Kupferstiche, Stadtansichten, Landkarten, genealogische Bilder angebracht.⁶⁴ Laut dem Inventar standen mit 24 auch weit mehr Schränke im Alten Lusthaus, als der Stich glauben macht. Da Schuckard auch die Skulpturen, die auf den Schränken standen, genau erfasst, lässt sich nach einem Vergleich mit dem Stich feststellen: Som zeigt einerseits eine Auswahl, die beeindrucken sollte. Zu diesem Zweck präsentiert er dem Betrachter sogar die eine oder andere Antikenkopie, die in der Sammlung tatsächlich gar nicht vorhanden war, wie den Herkules Farnese⁶⁵, den Apoll vom Belvedere⁶⁶ oder die Venus de Medici⁶⁷. Andererseits lassen sich mit Hilfe des Inventars auch Werke auf dem Stich identifizieren: Die Skulpturen, die auf dem Schrank ganz hinten links stehen, sind vermutlich jene, die in der ehemaligen Grotte im Lustgarten zu sehen waren und auf Anweisung Eberhards III. in die

erhaltenen oder in den Inventaren genannten Werken zu identifizieren, auch wenn sie durchaus differenziert wiedergegeben sind. Manche wirken durch die angegebene Kleidung wie Porträts, manche durch das Fehlen derselben wie antike Heroen.

⁵⁶ AK Wien 1978/79, S. 147f., Kat. Nr. 60–67.

⁵⁷ Felfe 2003 nennt den Stich als Beispiel für die Darstellung eines menschenleeren Raums, der den Betrachter in die Kunstkammer hineinzieht. Als weitere Beispiele nennt Felfe G. Wingendorps Frontispiz zu Olaus Worms Museum Wormianum [...] (Leiden, 1655) und Jo. Bapt. Bertonius / Hieronymus Viscarius Frontispiz zu B. Ceruti und A. Chiccos Museum Calceolarium [...] (Verona, 1622), Felfe 2003, Abb. 3 und 4, sowie Sammlungsbilder in Paolo Maria Terzagos Museum Septalianum [...], Tortona 1664. Felfe 2003, S. 235, Anm. 11. Eine Variation stellt die Bildtafel von Blerendorf aus Lorenz Beger's Thesaurus Electoralis Brandenburgicus selectus (Köln 1696) dar. Felfe 2003 S. 235f., Abb. 5.

⁵⁸ *ein Brustbildnis von Marmel [...], ausgefertigt von Sebastiano Zimmerman* [um 1665–1728], *Hofbalthauer Ao 1698*. HStAS A 20 a Bü 24, S. 68; Fleischhauer 1976, S. 96.

⁵⁹ HStAS A 20 a Bü 16 bis Bü 29.

⁶⁰ HStAS A 20 a Bü 24, S. 60.

⁶¹ HStAS A 20 a Bü 24, S. 60.

⁶² HStAS A 20 a Bü 24, S. 65.

⁶³ HStAS A 20 a Bü 24, S. 64.

⁶⁴ Fleischhauer 1976, S. 95.

⁶⁵ Auf dem ersten Schrank rechts sowie auf dem mittleren Schrank vor der Rückwand. Haskell / Penny 1981, S. 229–232, Nr. 46.

⁶⁶ Auf dem ersten Schrank links. Haskell / Penny 1981, S. 148–151, Nr. 8.

⁶⁷ Links, auf dem dritten Schrank. Haskell / Penny 1981, S. 325–328, Kat. Nr. 88.

Kunstkammer verbracht worden waren⁶⁸ und im Inventar wie folgt beschrieben sind: *drei große auß sonderbarer hierzu bereiteter Masse in Lebensgröß gefertigte nackte Bilder, deren zwey liegende und auf grünem Postamenten ruhende Weibspersonen, an den beiden [...] also lociert sind, daß sie mit den Gesichtern herabwaerts in den Saal sehen, das dritte aber so ein Mannsbild den heidnischen Genium vorbildet, mit über sich gestrecktem linken arm, zwischen den beiden Weibsbildern gantz aufrecht stehet.*⁶⁹

In der Folgezeit verlagerte sich das Interesse Eberhard Ludwigs immer mehr nach Ludwigsburg. Dort, nicht in Stuttgart, hielt er Hof, um seinen Machtanspruch und seine Grandeur dem Volk und den anderen Reichsfürsten gegenüber zu veranschaulichen. Dennoch gab es in der Kunstkammer im Bereich Skulptur noch wichtige Zuwächse. So wurden etwa eine Reihe von Gipsen, wahrscheinlich Antikennachbildungen, für die Kunstkammer hergestellt.⁷⁰ Eine wirklich ambitionierte Ankaufspolitik betrieb der Herzog zwar nicht mehr, aber er ließ historisch Relevantes sichern: Ab 1702/03 wurde zumindest ein Teil der figürlichen Bronzen von den nach und nach abgebauten, weil altmodisch gewordenen Brunnenanlagen im Lustgarten der Kunstkammer zur Aufbewahrung übergeben (Kat. Nr. 209). Sie zählen heute zu den rarsten Stücken der Sammlung, denn fast überall sonst sind solche Bronzen, die ja nicht als Kunstwerke per se geschaffen worden waren, eingeschmolzen worden.

Noch eine ebenso bedeutende Sicherung von Überkommenem hat Herzog Eberhard Ludwig vorgenommen: 1729 kaufte er die Kunstkammer von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682)⁷¹ von

dessen Erben. Zu dieser gehörte eine ganze Reihe von Bronzen. Ihre hohe künstlerische Qualität macht deutlich, was ein ambitionierter Sammler schon kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg erreichen konnte. Für die Stuttgarter Kunstkammer war der Erwerb der Neuenstädter Sammlung, die allerdings schon 50 Jahre zuvor entstanden war, ein Quantensprung. Erst durch sie erreicht die Stuttgarter Sammlung auch ein überregional bedeutendes Niveau: Nun enthält sie wirklich hervorragende Antikennachbildungen,⁷² mit der lebensgroßen Büste Philipps des Guten (reg. 1419–1467) ein Hauptwerk der deutschen Renaissance,⁷³ eine Arbeit des Hofbildhauers des französischen Königs Barthélemy Prieur (ca. 1536–1611),⁷⁴ ein Relief nach einer Grafik von Albrecht Dürer (1471–1528)⁷⁵ sowie Kleinplastiken von Leonhard Kern (1588–1662) und David Heschler (1611–1667), die zur Zeit von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt zu den wegweisenden Bildhauern zählten.

Die hohe Qualität der Neuenstädter Sammlung hat sicher viel mit der Weltläufigkeit des Sammlers zu tun. Ebenjener Friedrich, dessen Taufe 1616 so pompös gefeiert worden war, residierte nach ausgedehnten Reisen – er besuchte Frankreich, Italien und England und lebte drei Jahre am Hof seines Onkels Christian IV. von Dänemark (reg. 1588–1648) in Kopenhagen – und einer großen militärischen Karriere ab 1650 in Schloss Neuenstein. 1653 heiratete er Clara Augusta (1632–1700), die Tochter von Herzog August von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (reg. 1635–1666), der als der gelehrteste Fürst

68 Fleischhauer 1976, S. 95; Gugenhan 1997, S. 103–135.

69 HStAS A 20 a Bü 23, S. 1.

70 Fleischhauer 1976, S. 102; HStAS A 302/3 Zeughaus Stuttgart 1708/09.

71 Im Rahmen des 1649 mit seinem Bruder Eberhard III. geschlossenen „Fürstbrüderlichen Vergleichs“ wurde er zum Begründer der Nebenlinie Württemberg-Neuenstadt.

72 Der ältere Sohn des Laokoon (Inv. Nr. KK weiß 74; Kat. Nr. 206), Bein eines Mannes (Inv. Nr. KK weiß 89), Großbronze mit dem Kopf des Laokoon, vermutlich identisch mit dem „Caput Barbatum“ auf der von Fleischhauer entdeckten handgeschriebenen Liste (HStAS G 143, Bd. 10) von Herzogin Albertine Sophie Esther (1661–1728), der auch als Milon von Kroton gedeutet wurde (Inv. Nr. KRG 6275). Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 44.

73 Kat. Nr. 203.

74 „Statua eines Mannes auf einem Fuß“ (Inv. Nr. KK weiß 33a) auf der Liste von Herzogin Albertine. Fleischhauer 1974, S. 216.

75 Inv. Nr. KK weiß 95, vgl. Kat. Nr. 204, ursprünglich 1601 von Herzog Johann Friedrich von Württemberg in Italien gekauft. Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 50.



Kupferstich „Die fürstliche Württembergische Kunst Cammer im Lustgarten zu Stuttgart“, Ludwig Som, 1704, Ludwigsburg Museum.

seiner Zeit galt und mit der Herzog August Bibliothek die wohl bedeutendste Bibliothek der frühen Neuzeit gründete. Gestützt auf seine familiären Verbindungen⁷⁶ hat Friedrich trotz seiner sicher bescheidenen finanziellen Möglichkeiten eine vergleichsweise riesige Bibliothek und eine Kunstkammer von Rang eingerichtet,⁷⁷ die seine Residenz zu einem „kulturellen Mittelpunkt für das ganze Herzogtum Württemberg“⁷⁸ werden ließen. Eine zentrale, nicht zu überschätzende Rolle bei der Entwicklung seiner Sammlungen dürfte der französische Numismatiker Charles Patin (1633–1693) gespielt haben, der um 1669

auch eine Weile in Neuenstadt lebte.⁷⁹ Patin, selbst Sammler von Büchern und Münzen, war eine schillernde Persönlichkeit⁸⁰ mit einem international ausgerichteten Netzwerk zu den nobelsten Sammlern Europas, das dem Sammler Herzog Friedrich, mit dem er freundschaftlich verbunden war, sicher hilfreich sein konnte. Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), der Sohn des Sammlers, ließ 1710 ein Cimeliarchium veröffentlichen, einen Bestandskatalog seiner Münzen. In der Einleitung wird dankbar auf die Vorarbeiten von Charles Patin zu dem Werk verwiesen. Im Anhang werden 18 Bronzen⁸¹ aufgezählt, die „von

⁷⁶ Herzog August unterhielt eine umfangreiche Korrespondenz mit seinen Agenten u.a. in Augsburg, Nürnberg, Paris, Den Haag, Hamburg, Köln, Wien und Stuttgart. Fink 1954, S. 11.

⁷⁷ Zu den Kunstsammlungen der Herzöge von Württemberg-Neuenstadt: Fleischhauer 1974.

⁷⁸ Eberlein 1997, S. 220.

⁷⁹ Felfe 2012.

⁸⁰ Patin führte einen schwunghaften Schwarzhandel mit zum Teil verbotenen Büchern. Zu Patin zuletzt: Felfe 2013, S. 337f.

⁸¹ „1., Radamantus, 2., Philippus Dux Burgundiae [Inv. Nr. KRG]

den berühmtesten und künstlichsten Meistern in Italien gemacht worden seyn“.⁸²

Auch die Nachfolger Herzog Eberhard Ludwigs betrieben auf dem Gebiet der Skulpturen keine aktive Sammlungs- politik mehr und beschränkten sich auf die Bewahrung von Familienbesitz. Der Herzog-Administrator Karl Rudolf von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1737–1738) ließ 1737 26 Bronzen aus dem Nachlass von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737) in die Kunstkammer bringen,⁸³ 1741 der Herzog-Administrator Carl Friedrich von Württemberg-Öls (reg. 1738–1744) die Mömpelgarder Antiquitäten.⁸⁴ Zu diesen gehörten auch einige bedeutende kleinformatige Holzschnitzereien,⁸⁵ die vermutlich schon Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1617–1628) erworben hatte.⁸⁶

Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts, als das Alte Lusthaus unter Herzog Carl Eugen (1744–1793) für den Bau des Neuen Schlosses abgerissen wurde und die Kunstkammerbestände immer wieder umziehen mussten, verliert die Kunstkammer ihre Bedeutung im höfischen Leben immer mehr. Man bediente sich aus den Beständen der Kunstkammer, um die Räume in den

neuen Schlössern zu dekorieren. Skulpturen und Gemälde berühmter Meister waren dazu dienlich. Die Fülle der übrigen Gegenstände, die einst die herzogliche Kunstkammer ausgemacht haben, wird notdürftig untergebracht, kommt in eine „Rumpelkammer“, wird aus der Sammlung ausgeschieden. So geht im Bereich der Skulpturen viel von dem verloren, was lange Zeit in der Kunstgeschichte nicht viel galt: Gipse, Wachse, Repliken. Unter den erhaltenen Skulpturen spielen die Bronzen quantitativ und qualitativ die Hauptrolle. Abgesehen von den 16 ehemaligen Brunnenfiguren aus dem Lustgarten haben sich über 40 Bronzen erhalten. Die meisten lassen sich als große Kunst im kleinen Format ansprechen: Antiken- nachahmungen sowie Werke, in denen sich die berühmten Werke Giovanni Bolognas direkt oder indirekt widerspiegeln. Unter den Kleinplastiken aus Holz und Elfenbein, ebenfalls etwa 40 Werke, lässt sich – wie in anderen Kunstkammern des 17. Jahrhunderts auch – die Mehrzahl unter den Stichworten Rubensrezeption (Kat. Nr. 215 und 220) und Dürerrenaissance (Kat. Nr. 218 und 221) zusammenfassen.

Die Erforschung der einzelnen Skulpturen hat in der Nachkriegszeit mit den Bronzen eingesetzt und konnte hier im Rahmen des Forschungsprojekts zur Stuttgarter Kunstkammer ein gutes Stück vorangetrieben werden. Doch es bleiben noch viele Desiderate, etwa eine intensive Bearbeitung der Stuttgarter Brunnenbronzen und ihres Umfeldes.

5432; Kat. Nr. 203], 3., Milo Crotonensis [Inv. Nr. KRG 6275], 4., Ein Pferdts-Kopf von Givo di Bologna [Inv. Nr. KK weiß 29], 5., Ein Ochß und Bär, Ramantius [Inv. Nr. KK weiß 32], 6., Ein Römisch. Triumph-Waag [Inv. Nr. KK weiß 95, Kat. Nr. 204], 7. Ein Kindtskopff [Inv. Nr. KK weiß 60], 8., Ein Indianisches Oraculum [Inv. Nr. E 1403], 9., Ein Pferd [Inv. Nr. KK weiß 11], 10., Ein Römisch. Kopff di Flora [Inv. Nr. KK weiß 67], 11., Ein Löw [Inv. Nr. KK weiß 85], 12., Ein Romanis Kopff extra gut [Inv. Nr. KK weiß 74, Kat. Nr. 206], 13., Ein antiquer Fuß [Inv. Nr. E 3664], 14., Ein antiquer Leib Marforio genannt [Inv. Nr. KK weiß 78], 15., Ahasverus und Esther [Inv. Nr. KK weiß 2], 16., Ein Ampel, 17., Der Neptunus, 18., Gegossene Statua eines Manns auf einem Fuß [Inv. Nr. KK weiß 33a].“

⁸² Cimeliarchium 1710, S. 139.

⁸³ Fleischhauer 1976, S. 111; HStAS A 20 a Bü 31, S. 8.

⁸⁴ Die „Mömpelgarder Antiquitäten“ sind im Nachlassinventar von Herzog Carl Alexander verzeichnet. HStAS G 196 Bü 30, fol. 82v–88v. Diese Stücke gehörten der Mömpelgarder Linie, die schon 1723 mit dem Tod von Herzog Leopold Eberhard (reg. 1699–1723) erloschen war. Fleischhauer 1976, S. 116–120.

⁸⁵ Fleischhauer 1976, S. 115. Inv. Nr. KK braun-blau 73, KK braun-blau 80, KK braun-blau 82. Vgl. auch den Beitrag „Kleinplastische Holzporträts“ von Delia Scheffer.

⁸⁶ Fleischhauer 1976, S. 119.

203 **Philipp der Gute von Burgund** **(reg. 1419–1467)**

Jörg Muskat (um 1450 bis 1527), zugeschrieben
Augsburg, um 1510

Bronze, Hohlguß mit brauner Patina. Hochrelief,
rückseitig offen, Bänder mit Schraublöchern sowie
einem Vierkant. H. 58,0 cm, B. 61,0 cm, T. 21,0 cm
Bezeichnung auf dem Schriftband am unteren
Rand der Büste: *PHILIPPVS . DVX . BVRGVNDIAE*;
rückseitig an der rechten Schulter in Weiß:

KRG 5432

LMW, Inv. Nr. KRG 5432

Mit dieser denkmalhaften, streng frontal ausgerichteten und mit einer anspruchsvollen Inschrift *PHILIPPVS . DVX . BVRGVNDIAE*. versehenen Büste wird – 40 Jahre nach seinem Tod – an Philipp III., den Guten, Herzog von Burgund erinnert, einen der bedeutendsten Herrscher und Ordensstifter Europas. Unter ihm ist Burgund zu einer Großmacht aufgestiegen, er machte es zu einem Zentrum der abendländischen Kultur.

Der Herzog von Burgund trägt die modische Kleidung seiner Zeit in nobelster Ausführung: eine pelzverbrämte Houppelande (dt. Tappert) und einen großen Chaperon mit Sendelbinde. Dazu hat er eine Kette mit einem Kleinod in Kreuzform angelegt sowie die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, den er anlässlich seiner Heirat mit Isabella von Portugal (1397–1471) selbst gestiftet hatte.

Die Bildnisbüste entspricht erstaunlich genau den gemalten Portraits des Herzogs, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind. Den Portraits aus der Werkstatt des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden (1399/

1400–1464) kommt die Bronze derart nah,¹ dass angenommen wurde, der Bildhauer habe seine Büste tatsächlich nach einem dieser Bilder gearbeitet.²

Seit Feuchtmayr (1921/22) wird in der Literatur über die ehemalige Funktion und den ursprünglichen Aufstellungsort der Büste spekuliert. Wegen des lebensgroßen Formats – damals ein Novum in der Bronzeplastik nördlich der Alpen – und wegen der offenen Rückseite wird vermutet, dass die Bronze ursprünglich Teil eines großen Monuments fürstlicher Erinnerungskultur war oder zumindest hätte werden sollen. Zunächst wurde sie, Feuchtmayr (1921/22) und Baldass (1923) folgend, mit dem Grabdenkmal für Kaiser Maximilian I. (reg. 1508–1519) in der Innsbrucker Hofkirche in Verbindung gebracht, einem Komplex mit 28 überlebensgroßen Bronzestatuen von Ahnen, Verwandten und politischen Leitbildern des Kaisers, ferner 100 Statuen von Heiligen des Hauses Habsburg sowie 34 Kaiserbüsten – dem gewaltigsten Monument, das je in Erinnerung an einen europäischen Herrscher geschaffen wurde.³ Begründet wurde diese These mit der Ikonografie. Die Stuttgarter Büste passe bestens in das zugrunde liegende Programm des Grabmals, denn Philipp der Gute stehe als Großvater von Maximilians erster Gemahlin, Maria von Burgund (1457–1482), für die Legitimität der habsburgischen Herrschaft über Burgund und sei zudem Maximilians Vorgänger als Souverän des Ordens vom Goldenen Vlies.

Die neuere Literatur, etwa Krahn (1995) und Kirchweger (2008), folgt dieser Annahme nicht mehr, denn Philipp der Gute sei be-

reits hinreichend durch eine lebensgroße Statue am Grabmal Maximilians repräsentiert,⁴ die Stuttgarter Büste sei deshalb für das Programm überflüssig, ihre ursprüngliche Funktion sei noch zu bestimmen.

Das Maximiliangrab und die Werke, die für dieses oder in seinem Umkreis geschaffen wurden, liefern in der Forschung bis heute auch Ansatzpunkte zur Beantwortung der Frage nach der Autorschaft der Bronze. In der Nachfolge von Oberhaidacher (1983) wird übereinstimmend festgestellt, dass die Stuttgarter Bronze eng mit den Büsten Kaiser Maximilians I.⁵ und der Eleonore von Portugal (1434/36–1467)⁶ in der Wiener Kunstkammer sowie der Büste Caesars aus der Reihe der Imperatorenbüsten auf Schloss Ambras⁷ verwandt sei. Alle vier Bronzen werden dem in Augsburg tätigen Jörg Muskat zugeschrieben. Indes müssen diese Zuschreibungen als vage angesehen werden, denn bis heute ist es nicht gelungen, Jörg Muskat ein einziges Werk mit Sicherheit (archivalisch) zuzuweisen.

Feuchtmayr (1921/22), Oberhaidacher (1983) und noch Madersbacher (1996) haben einen Vermerk Conrad Peutingers (1465–1547) aus dem Jahr 1510 auf die Stuttgarter Büste bezogen, in dem der Ratgeber und Projektleiter des Kaisers für das Maximiliangrab Ausgaben für ein Wachsmo-
dell sowie zwei Abgüsse eines Brustbildes Philipps erwähnt. Wie zuletzt Kirchweger (2008) konstatiert die neuere Forschung jedoch, dass in der Quelle kein ausführender Künstler erwähnt sei und sie deshalb nicht wirklich als Beleg für die Autorschaft von Jörg Muskat herangezogen werden könne.



Den Autor der Stuttgarter Büste zu benennen, wird wohl erst möglich sein, wenn die Tätigkeit von Jörg Muskat besser fassbar ist und auch die anderen Modellschnitzer und Wachsbossierer, die in Augsburg zu Beginn des 16. Jahrhunderts tätig waren, eingehender erforscht worden sind, was schon Krahn (1995) angeregt hat. Auch wenn der Bildhauer der Stuttgarter Büste noch nicht namentlich benannt werden kann, gilt nach wie vor die Einschätzung, dass sie zu den prominenten Stücken der Hofkunst Kaiser Maximilians I. zu zählen ist. Eine 1912 in Brüssel gegossene Replik der Stuttgarter Büste wird im Museum der Hispanic Society of America in New York aufbewahrt.⁸

Die wegen ihrer Größe und ihrer monumentalen Wirkung herausragende Bronze stammt aus der Sammlung Herzog Friedrichs von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682). Sie gehörte, wie im Anhang des 1710 veröffentlichten „Cimeliarchiums“ beschrieben, eines Bestandskataloges der Münzen im Besitz von Herzog Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), zu jenen 18 „rare[n] Bronzen-Stücke[n], welche zu Embellirung deß Müntz-Cabinets auf denen Medaillen-Kästen herum- auch darzwischen gestellt und gehängt worden“.⁹ Herzogin Albertine Sophie Esther von Württemberg-Neuenstadt (1661–1728), die sich um den Verkauf der Sammlung ihres verstorbenen Schwiegervaters zu bemühen hatte und dazu eine Liste über den Bestand

verfasste, bezeichnete die Büste darin als *sehr curios*¹⁰. In der Tat kam der Großbronze, von der man zu gern wüsste, auf welchem Wege sie nach Neuenstadt gelangte, in der württembergischen Kunstammer stets eine gewisse Sonderrolle zu. 1728 war sie von Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) zusammen mit den anderen Bronzen angekauft worden. Kurze Zeit später ließ sie Carl Alexander von Württemberg (reg. 1733–1737) in sein Kabinett im Stuttgarter Neuen Schloss stellen. Das Bildnis wird ihm deshalb viel bedeutet haben, weil er – nachdem er zum katholischen Glauben konvertiert war – in den von Philipp dem Guten gegründeten, höchst noblen Orden vom Goldenen Vlies aufgenommen worden war. 1766 kam die Büste wie die meisten Bronzen im neu eingerichteten Antiquitätenkabinett im Ludwigsburger Schloss zur Aufstellung. Dort stand sie wegen ihrer Größe *frey im Zimmer* und zwar *auf einem großen Stein-Farb angestrichenen Postament von Holz*. [FF]

Quellen:

Cimeliarchium, Nr. 2, S. 139 (1710): „Philippus Dux Burgundiae“

HStAS G 143 Bü 10 (um 1725): Undatierte, handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg: *Bruststück genandt Philippi Ducis Burgundiae sehr curios*.

HStAS A 20 a Bü 31, 3 (um 1740):

Specification der Metallenen Antiquitäten so bey dem fürstl. Müntz Cabinet sich befunden, und der fürstl. Kunst und Raritäten Cammer zur Verwahrung übergeben worden [...] Moderne Piecen [...]

Nr. 14

Philippus Hertzog von Burgund, ein bruststück Arbeit groß mit bedecktem Haupt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, Nr. 14 (1754)

HStAS A 20a Bü 83, S. 9 (1771):

Nr. 59. Ein Brustbild in Lebensgröße von Metall, welches Philippum, Herzogen von Burgund vorstellet. Stehet wegen seiner Größe frey im Zimmer auf einem großen SteinFarb angestrichenen Postament von Holz.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 59, o. P. (1776–84)

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r, Nr. 59 (1784–1791):

Nro. 59

Ein Brustbild in Lebens Größe Von Metall, welches Philippum Herzogen von Burgund vorstellet. In der academie bibliothek.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 189v (1791/92): *Antiqitäten [...]*

Nro. 59

1 Brustbild in Lebensgröße von Metall, welches Philippum Herzogen von Burgund vorstellet. Befindet sich in der Academie

Bibliothek Zimmer

Zusätze: Im Neuen Schloß. War im Okt. 1817 noch im N. Schloß. Die Quittung liegt im Buch.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3 (1807):

In die Königliche Appartements vom Neuen Schloß sind aus dem K. Kunstkabinett abgegeben worden. [...]

Invent. Nr. 59 der Antiquitäten: Ein Brustbild in LebensGröße von Metall, welches Philipp, Herzog v. Burgund vorstellt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, Nr. 59 (1811)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 12 (1811):

Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg. [...]

N.59 Br. Bild zu Lebensgröße v. Metall.

Philipp le Bon.

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 2, S. 139;

Feuchtmayr 1921/22, S. 98f.;

Baldass 1923, S. 36;

Gilman Proske 1932, S. 166;

Oberhammer 1935, S. 435f.;

Bange 1936, S. 60f.;

Lieb 1952, S. 244;

Weihrauch 1952/53, S. 203f.;

Müller 1961, S. 12;

AK Brügge 1962, Nr. 348;

Müller 1966, S. 175;

Weihrauch 1967, S. 257;

Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 46;

Fleischhauer 1976, S. 103;

Fleischhauer 1977, S. 19;

AK Brüssel 1987, S. 50, Kat. Nr. 1

(Martina Pippal);

AK Berlin 1995/96, S. 234, Kat. Nr. 46

(Volker Krahn);

AK Innsbruck 1996, S. 176, Kat. Nr. 44

(Lukas Madersbacher);

AK Manderen 1998, S. 178, Kat. Nr. 47

(Jean-Luc Liez);

AK Wetzlar 2002, S. 235, Kat. Nr. 301

(Gisela Sachse);

AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 234, Kat. Nr.

45 (Claudia Kryza-Gersch);

AK Bern / Brügge 2008/09, S. 358, Kat.

Nr. 174 (Franz Kirchweyer);

Klein / Raff 2013, S. 110.

¹ Friedländer 1967, Nr. 125d, g; Heinz / Schütz 1976, Kat. Nr. 190; AK Bern / Brügge 2008/09, S. 174, Kat. Nr. 1.

² Zuerst hat dies Oberhaidacher vermutet: Oberhaidacher 1983, S. 218, Anm. 30.

³ Zum Denkmal zuletzt Haidacher / Diemer 2004.

⁴ AK Innsbruck 1996, S. 176, Kat. Nr. 44 (Lukas Madersbacher).

⁵ AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 542, Kat. Nr. VI. 35 (Claudia Kryza-Gersch); AK Bern / Brügge 2008/09, S. 357, Kat. Nr. 172 (Franz Kirchweyer).

⁶ AK Wetzlar 2002, S. 227, Kat. Nr. 205 (Georg Schmidt-von Rhein); AK Berlin / Magdeburg 2006, S. 543, Kat. Nr. VI. 36 (Claudia Kryza-Gersch); AK Bern / Brügge 2008, S. 358, Kat. Nr. 173 (Franz Kirchweyer).

⁷ Unter den Imperatorenbüsten, die auf Schloss Ambras aufbewahrt werden, steht die Stuttgarter Bronze der Büste von Julius Cäsar besonders nahe. Diese galt zuletzt als ein Werk aus der Werkstatt von Laux Zotmann (tätig 1509–1517) nach Entwurf von Jörg Muskat. Kat. Wien 2008, S. 220, Kat. Nr. 99 (Katharina Seidl).

⁸ Gilman Proske 1932, S. 166.

⁹ Cimeliarchium 1710, S. 139.

¹⁰ HStAS G 143 Bü 10 (um 1725).

204 **Relief. Triumph Kaiser Maximilians I. (reg. 1508–1519)**

nach Albrecht Dürer (1471–1528)

Augsburg oder Nürnberg, nach 1515 / vor 1601

Bronze mit schwarzer Patina. H. 19,7 cm,

B. 39,0 cm; älterer, zugehöriger (?) Rahmen:

Nadelholz, die Leiste braun, die Profile mit

Goldbronze gestrichen. H. 33,5 cm, B. 52,7 cm,

T. 5,0 cm

Bezeichnung rückseitig zweimal in Weiß 95 mit rotem Punkt, roter Aufkleber mit gedruckter Aufschrift *Königl. Münz- Kunst- und Alterth. Kabinet in Stuttgart* sowie Reste eines weißen Papieraufklebers (1,3 x 1,2 cm)

LMW, Inv. Nr. KK weiß 95

Vor der Figur des Kaisers ist die Patina auf einer runden Fläche von sechs Zentimetern im Durchmesser abgerieben; an den oberen Rändern ist die Patina verrieben.

Kaiser Maximilian I. thront unter einem Baldachin auf einem mit vier Pferden bespannten Triumphwagen, der mit Löwen, Greifen und Adlern geschmückt ist. Vier lorbeerbekränzte, nobel gekleidete junge Reiter treiben die Pferde an, zwei mit Peitschen.

Maximilian trägt die Insignien seiner 1508 hinzugewonnenen kaiserlichen Macht: die neue Kaiserkrone – eine Verbindung von Bügelkrone und Mitra, weltliche und geistliche Macht symbolisierend – Schwert und Zepter sowie zusätzlich die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, dessen Souverän er ist. Ihm zu Füßen liegt der Reichsapfel.

Die Stuttgarter Bronze ist, wie zuerst Giehlow (1910/11) festgestellt hat, die Teilreplik eines größeren Reliefs aus Nussbaumholz, das seit 1824 im Louvre aufbe-

wahrt wird.¹ Bei dem Vorbild ist die Darstellung des triumphierenden Maximilian Teil einer komplexeren Darstellung. Die bildliche Darstellung wird ergänzt von einer Inschrift² mit den Titeln des Herrschers und gerahmt von einer Reihe von Wappen: dem des Kaisers sowie denen von Ungarn, Kroatien, Dalmatien und Bosnien.

Wie Giehlow (1910/11) dargelegt hat, entstand das Relief des Louvre, fußend auf Skizzen Dürers³ und nach den Angaben des Historiografen Johannes Stabius (nach 1460 bis 1522), aus Anlass des Ersten Wiener Kongresses im Jahre 1515.⁴ Auf diesem konnte Maximilian seine Ostpolitik erfolgreich abschließen und mit einer von ihm betriebenen Doppelhochzeit den Grundstein für die spätere Donaumonarchie legen: Maria von Habsburg (1505–1558), eine Enkelin Kaiser Maximilians, heiratete Ludwig II. von Ungarn (reg. 1516–1526), den Sohn von Wladislaw II. (reg. 1471–1516), König von Böhmen, Kroatien und Ungarn. Zugleich wurde Ferdinand I. (reg. 1526–64), der Enkel Maximilians, mit Anna von Ungarn (1503–1547) verbunden.

Zwei Repliken in Stuck, die das Relief des Louvre als Ganzes wiederholen und nicht nur den bildlichen Teil wie die Stuttgarter Bronze, werden im Bayerischen Nationalmuseum⁵ und auf der Burg Kreuzenstein⁶ aufbewahrt.

Fleischhauer (1974, 1976, 1977) konnte mit Hinweis auf eine überlieferte Rechnung nachweisen, dass Herzog Johann Friedrich von Württemberg (reg. 1608–1628) das Bronzerelief auf seiner Kavalierstour 1601 in Venedig für sieben Pfund erworben hat. Aus

seinem Besitz muss es zunächst in die Sammlung von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682) gekommen sein. Wahrscheinlich gehörte es sogar zu jenen Bronzen, „welche zu Embellirung des MüntzCabinets“⁷ zwischen die Medaillen-Kästen gehängt worden waren. Zumindest ist im Anhang des 1710 veröffentlichten Cimeliarchiums, dem Bestandskatalog der Münzsammlung von Herzog Friedrich August von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716), in diesem Zusammenhang ein „Ein Röm. Triumph-Waag“⁸ erwähnt. 1729 gelangte das Relief im Rahmen des Ankaufs der Neuenstädter Sammlung in die Stuttgarter Kunstkammer. [FF]

Quellen:

HStAS G 66 Bü 4:

Fasciculus XI

Abraham Bellins, Hofmeisters, Rechnung von anfang der Italiänischen Reiß, biß sein absterben. 1601 [...] Num I. fol. 6r: einen schenen Triumph vom alten König gekauft vmb 7 Pfund

Cimeliarchium, Nr. 6, S. 139 (1710):

„Ein röm. Triumph-Waag.“

HStAS G 143 Bü 10 (um 1725):

Undatierte handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg (1661-1728): *einen röm. Triumphwagen*

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 17 (um 1730):

Moderne Piecen [...]

Ein Bas Reliev, so einen mit 4 Pferdten bespannten Wagen, worinn die Persohn eines Kayßers sitzend, vorstellet in schwarzem Rahm



Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 17 (1754)

HStAS A 20 a Bü 83, Nr. 61 (1771):

Ein Bas Relief von Metall, so einen mit vier Pferden bespannten Wagen, worinn ein Kayser sitzt, vorstellt. In einem schwarz gebeiztem Rahmen. Modern.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 6 (1776–1784);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 190r (1791/92)

Zusatz: Z.2. K 4

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 6, S. 139;

Giehlow 1911, S. 19;

Fleischhauer 1974, S. 216, Anm. 50, S. 221;

Fleischhauer 1976, S. 37, Anm. 209;

Fleischhauer 1977, S. 19;

Klein / Raff 2013, S. 110.

baum 2002, Bd. 2, S. 482.

⁴ Zum Ersten Wiener Kongress zuletzt Haidacher / Diemer 2004, S. 178–182.

⁵ Darauf hat Fleischhauer (1974) schon aufmerksam gemacht. Zu dem Stück siehe Müller 1959, S. 286–288, Nr. 299.

⁶ Giehlow 1911, S. 18f.

⁷ Cimeliarchium 1710, S. 139 (1710).

⁸ Cimeliarchium 1710, Nr. 6, S. 139 (1710).

¹ Bange 1928, S. 73f.; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1798. Wahrscheinlich liegt der Bronze ein Abguss nach dem Stück im Louvre zugrunde.

² Der Wortlaut der Inschrift findet sich zitiert bei Bange 1928, S. 73.

³ Giehlow 1911, S. 19. Grundlage bildet eine Zeichnung im Dresdner Skizzenbuch, Dresden, Sächsische Landesbibliothek (R-147. fol. 167v). Winkler 1937, S. 86, Kat. Nr. 672; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1572, Nr. 1515/49. Diese Zeichnung bildete aber wohl nicht die alleinige Vorlage. Auch Motive – die Reiter etwa – aus Dürers Zeichnung für den kleinen Triumphwagen scheinen in die Darstellung eingeflossen zu sein. Winkler 1938, Bd. 3, S. 85, Kat. Nr. 671; Strauss 1974, Bd. 3, S. 1322, Nr. 1512/13; Schoch / Mende / Scher-

205 Öllampe in Form einer Sphinx

Werkstatt des Andrea Briosco, genannt Riccio

(um 1470 bis 1532)

Padua, 1. H. 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit schwarzer Patina. H. 12, 7 cm;

älterer,¹ dreifach abgetreppter Sockel aus schwarzbraunem Marmor. H. 8,9 cm, B. 12,2 cm, T. 7,9 cm

Bezeichnung auf dem Bauch der Sphinx in Weiß:

KK 101 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 101

Der Sockel ist an den Rändern bestoßen.

Auf den ersten Blick scheint die Öllampe aus einer Sphinx gebildet – mit einem Dochtbehälter an der Brust und einer Einfüllklappe auf dem Rücken. In der Antike war die Sphinx meist ein aus einem männlichen Löwenkörper und einem weiblichen Menschenkopf zusammengesetztes verführerisches Mischwesen. Aber Riccio modifiziert die antiken Motive und fügt Neues hinzu: Sein Zwitter ist dreibeinig und nicht verführerisch schön, sondern hat herbe, männliche Gesichtszüge. Er trägt einen Helm mit Widderhörnern an den Seiten sowie einen Panzer, der sich über den Vorderbeinen volutenförmig aus- und am Rücken einrollt. Vor allem aber macht Riccio aus der Lampe ein Scherzgefäß: Mit aufgeblähten Backen scheint die Sphinx die Flamme ausblasen zu wollen, die aus dem Dochtbehälter vor ihr schlägt. Kann die Rätselhafte auch das Wesen der Schicksalsgöttin Fortuna² annehmen und das Lebenslicht auslöschen?

Antikisch³ gestaltete Öllampen aus der Paduaner Werkstatt des Andrea Riccio gehörten in der Renaissance zu jenen Kostbarkeiten, mit denen ein Gelehrter gern sein Studiolo schmückte. Sie waren durchaus funktions-tüchtig, doch fungierten sie nicht wirklich als Lichtquelle.⁴ Vielmehr galten Riccios Öllampen als Kunstwerke, sehr geeignet zum Amüsement des gelehrten Betrachters, denn ihre Ikonografie war anspielungsreich und komplex.

Die Öllampe in Form einer Sphinx gilt als eine der erfolgreichsten Erfindungen Riccios. In seiner Werkstatt wurde sie in verschiedenen Variationen und über einen langen Zeitraum hergestellt, auch noch nach dem Tod des Meisters. In vielen Kunstkammern und Sammlungen sind Exemplare vorhanden:⁵ im Museo Nazionale del Bargello Florenz, im Victoria and Albert Museum London, in der Münchner Kunstkammer, im Museo Nazionale di Capodimonte Neapel, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Schlesischen Landesmuseum Troppau, im Museo Correr Venedig und im Kunsthistorischen Museum Wien.

Das Stuttgarter Exemplar hat in der Literatur bislang wenig Beachtung gefunden. Fleischer (1976) erwähnt es lediglich im Zusammenhang mit seiner Herkunft. Fischer (2004) hat es erstmals ausführlicher vorgestellt und als „nach Andrea Riccio“ eingeordnet. Indes ist es beim heutigen Wissensstand noch kaum möglich zu entscheiden,

welches Exemplar eigenhändig oder von einem Nachfolger hergestellt wurde und wann es entstanden ist; das Stuttgarter gehört jedenfalls zu den qualitätsvollen.

Die Öllampe kam 1729 zusammen mit der Neuenstädter Sammlung in die württembergische Kunstkammer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 12 (um 1730):

Eine schöne Lampe, eine Hieroglyphische Sphingen mit Widderhörnern auf dem Haupt, vorstellend auf einem Postament.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 52, Nr. 12 (1754);

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 57 (1776);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 125r (1784–91).

Gleichlautend, mit Zusatz zum Material:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 189r (1791/92):

uf einem Postament von schwarz gebeiztem Holz. antique

Zusatz: ~~im N. Schloß~~, Z. 2. K 2.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 57 (1808):

In die Königliche Appartements sind aus dem K. Kunstkabinet abgeliefert worden:

N. 57. Eine antike Lampe in Form einer Sphinx mit Widderhörnern am Kopf.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, Nr. 57 (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg. [...]
 N.57 Ant. Lampe v. Metall, e. hierogl. Sfinx
 mit Widderhörnern am Kopf. Ant.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
*Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden
 bisher im königl. Residenz Schloß im rothen
 Kunstzimmer gestanden theils antike – theils
 nach Antiken gefertigte Bronzen, welche
 nach Auskunft des Herrn Professors und Bib-
 liothekars Lebrecht im Kunst und Antiken Cabi-
 net gestanden sind, wieder in dasselbe zu-
 rückgegeben, nämlich: [...]*
LampenGefäß ein Meerfräulein vorstellend.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 123, Anm. 20;

Fischer 2004, S. 74, Nr. 26.

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Zur Deutung der Sphinx als Fortuna siehe Frosien-Leinz 1985a.

³ Im 18. Jahrhundert wurden Riccios Lampen für antik gehalten. Montfaucon 1719, Taf. 145.

⁴ Zur Ausstattung eines Studiolo siehe Frosien-Leinz 1985b.

⁵ Zu den verschiedenen Exemplaren: Planiscig 1927, S. 489, Nr. 478, 479; Kat. München 1956, Nr. 94; Radcliffe 1966, S. 14; Kat. New York 1973, Nr. 37; Northampton 1978, Nr. 125; Baker / Maek-Gérard / Radcliffe 1992, S. 418–424; AK Frankfurt 1985, S. 509, Nr. 222; Banzato / Pellegrini 1989, S. 54f., Kat. Nr. 25; Warren 2001, S. 94; Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 723, Nr. 2432 (Dorothea Diemer); Madrid 2009/10, Nr. 4.



206 Hochrelief. Kopf des älteren Sohnes des Laokoon

Florenz, 2. Drittel 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit schwarzer Patina. H. 13,5 cm; moderner Sockel aus schwarzem, weiß geädertem Marmor. H. 9,8 cm, B. 8,0 cm, T. 8,0 cm

Bezeichnung rückseitig auf dem Hals in Weiß:

KK 74 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 74

Die Patina ist an den erhabenen Stellen etwas abgerieben.

Mit weit geöffneten Augen und zusammengezogenen Augenbrauen blickt der Knabe voller Angst nach rechts.

Weder die Kunstkammerer des 18. Jahrhunderts noch Fleischhauer (1974), der einzige, der sich je zu dem Stück geäußert hat, haben in der Bronze den Kopf des älteren Sohnes des Laokoon¹ – nach dem Vorbild der berühmten Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen – erkannt. In den Inventareinträgen wird die Bronze als *einen vornehmen Römer vorstellend* geführt, Fleischhauer nennt sie lakonisch ein „Kopffragment“. Gleichwohl ist der Bezug zu der berühmten Antike deutlich, auch wenn er sich auf die allerdings besonders charakteristische Augenpartie beschränkt und der Mund im Unterschied zum Vorbild geschlossen ist. Stilistisch ordnet Fleischhauer (1974) den Kopf ohne weitere Begründung als „niederländisch um 1600“ ein.

Mit der Stuttgarter Bronze vergleichbare Werke, Teilrepliken der Köpfe der beiden Söhne, werden im Maximilianmuseum der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und auf Schloss Ambras in Innsbruck² aufbewahrt. Die Augsburger Bronzen denkt sich Schädler um 1600 in Italien entstanden.³ Die aus Gips gefertigten Köpfe aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (reg. 1564–1595) gelten Seidl als italienische Arbeiten des 16. Jahrhunderts.⁴

Die Stuttgarter Bronze stammt, wie Fleischhauer (1974) festgestellt hat, aus der Sammlung von Herzog Friedrich von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1649–1682), die seine Erben 1728 an Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) verkauft haben. Herzogin Albertine von Württemberg-Neuenstadt (1661–1728),⁵ die den Verkauf der Gegenstände letztlich betrieb, preist den Kopf in einer handschriftlichen Auflistung der Sammlung ihres Schwiegervaters als *extrà guth* an.⁶ Sie wiederholt damit wohl einen Eintrag im Cimeliarchium, einem 1709 verfassten Bestandskatalog der Münzen im Besitz Herzog Friedrich Augusts von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1682–1716). Darin ist festgehalten, dass zu den Bronzen, die zur Verschönerung des Münzkabinetts zwischen die Medaillen-Kästen gehängt oder gestellt wurden, auch „Ein romanis. Kopff extra gut“ gehörte.⁷ Jedenfalls wird man der Herzogin nur zustimmen können: Der Jünglingskopf ist weit mehr als eine der

vielen Wiederholungen des allseits bekannten antiken Vorbildes. Der Vergleich mit den motivisch ähnlichen Stücken in Augsburg und Ambras macht dies ganz deutlich. Die überaus nuancenreiche Ausarbeitung der Gesichtszüge oder die gänzlich unschematische und in ihrer Stofflichkeit genau beschriebene Wiedergabe der Haarlocken sind in der Tat von höchster Qualität. Sie erinnern an den Kopf des berühmten sitzenden Mannes in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums, den Krahn in Florenz entstanden glaubt und in das zweite Drittel des 16. Jahrhunderts datiert.⁸

Technisch gesehen ist die Bronze ein Hochrelief. Sie ist rückseitig offen und besitzt am Rand zwei kleine Löcher, mit deren Hilfe sie an einen Träger angebracht werden konnte. Tatsächlich wird sie ja auch in den alten Inventaren als *Hautreliev [...] in einem schwarz gebaiztem Rahmen*⁹ beschrieben. [FF]

Quellen:

Cimeliarchium, Nr. 6, S. 139 (1710): „Ein romanis. Kopff extra gut.“

HStAS G 66 Bü 4 (um 1725): Undatierte, handschriftliche Notiz der Herzogin Albertine von Württemberg: *einen römis. Kopff extra guth*

HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 5 (um 1740): *Specification der Metallenen Antiquitäten, so bey dem fürstl. Müntz Cabinet sich befinden, und der fürstl. Kunst und Raritäten*

Cammer zur Verwahrung übergeben worden [...]

Ein Noch kleinerer Kopf Hautreliev, vorstellend einen fürnehmen Römer, in schwarz gebeitztem Rahm.

HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 5 (1754):

Ein noch kleinerer Kopf Hautreliev vorstellens einen fürnehmen Römer in schwarz gebeitztem Rahmen. Beischrift: Ebenfalls auf dem Kasten S stehend

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 188r (1791/92):

Antiquitäten [...]

N: 51

1. metallener Kopf, so einen römischen Herrn vorstellt. in einem schwarz gebeitztem Rahmen. Antique.

Literatur:

Cimeliarchium 1710, Nr. 12, S. 139;

Fleischhauer 1974, S. 216;

Fleischhauer 1976, S. 103, Anm. 78;

Klein / Raff 2013, S. 110.

¹ Haskell / Penny 1981, S. 243–247, Nr. 52.

² Feuchtmayr / Schädler 1973, S. 186.

³ Feuchtmayr / Schädler 1973, S. 186.

⁴ AK Innsbruck 2009, S. 86f., Nr. 5.1 (Katharina Seidl)

⁵ Die „letzte Rose von Eberstein“, Tochter von Graf Casimir von Eberstein (1639–1660) und Maria Eleonore, geb. Gräfin von Nassau-Saarbrücken (1636–1678).

⁶ HStAS G 66 Bü 4; Fleischhauer 1974, S. 216.

⁷ Cimeliarchium 1710, S. 139.

⁸ AK Berlin 1995/96, S. 70–74. ff., Kat. Nr. 36.

⁹ HStAS A 20 a Bü 52, o. P., Nr. 5 (1754).





207 Statuette. Bacchus mit kleinem Faun

nach Michelangelo (1475–1564)

Florenz, Mitte 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit schwarzer Patina. H. 63,0 cm;

Plinthe: Bronze mit schwarzer Patina. B. 19,0 cm,

T. 18,0 cm, H. 1,9 cm

Bezeichnung unter der linken Fußsohle in Weiß:

KK 64

LMW, Inv. Nr. KK weiß 64

Die Weinschale in der linken Hand des Bacchus ist verloren, die Standplatte stockfleckig.

Den Kopf mit Wein- und Efeublättern sowie Trauben bekränzt, schreitet der nackte Bacchus, der kaum dem Knabenalter entwachsen zu sein scheint, nach vorn und präsentiert dem Betrachter in der erhobenen linken Hand eine Trinkschale (verloren). In der gesenkten Rechten hält er ein Widderfell. Neben Bacchus läuft ein kindlicher Faun und blickt lächelnd zu dem Gott auf. Er will Bacchus zu Diensten sein, presst mit seiner linken Hand eine Weintraube aus und fängt den Saft in einem Schälchen auf.

Alle Bearbeiter – erst Weihrauch (1967), der die Statuette in die Literatur eingeführt hat, später Fleischhauer (1976, 1977), Darr (1983), Beck (1985), Krahn (1995) und Fischer (2015) – weisen darauf hin, dass die Stuttgarter Bronze auf Michelangelos trunkenen Bacchus im Museo Nazionale del Bargello¹ zurückzuführen sei. Die überlebensgroße Marmorskulptur, die in den Jahren 1496

und 1497 im Auftrag des Kardinals Raffaele Riario (1460–1521) in Rom entstanden war, gelangte zunächst in die Sammlung des Bankiers Jacopo Galli (um 1460–1505) und 1572 schließlich in den Besitz der Medici nach Florenz. Gleich nach ihrer Fertigstellung war sie zu größter Berühmtheit gelangt, weil sie vor allem hinsichtlich der Aktwiedergabe, wie schon Michelangelos erster Biograf Giorgio Vasari (1511–1574) betont hat,² sogar die Werke der antiken Bildhauer übertriffe. Ähnlich wie die antiken Meisterwerke wurde nun auch Michelangelos Bacchus für die ambitionierten Sammler in Europa in verkleinertem Maßstab wiederholt.³ In diesem Zusammenhang sei auch die Stuttgarter Bronze entstanden, wird in der Literatur übereinstimmend festgestellt.

Jeweils unterschiedlich werden jedoch die Art der Abhängigkeit vom Vorbild und die Datierung der Bronze beurteilt. Weihrauch (1967) sieht im „Posieren“ der Stuttgarter Figur bereits eine Verwandtschaft zum 1570/80 entstandenen Merkur von Johann Gregor van der Scharlt (um 1530 bis 1581/91)⁴ und hält sie für das Werk eines Florentiner Bildhauers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ebenso Fleischhauer (1976, 1977), der die Statuette erstmals in den Inventaren der Kunstkammer nachweisen kann. Beck (1985) stellt fest, die Stuttgarter Statuette gehe mit dem Vorbild sehr frei um, zumal sie es seitenverkehrt variere. Zudem zeige sie ihm gegenüber ein „verändertes Stilgefühl“, so sei die „muskulöse

Körperlichkeit der Statue Michelangelos geglättet und von gelängten Umrißlinien gestrafft“, die Bronze habe klassizistische Merkmale. Beck geht davon aus, dass der Stuttgarter Bacchus seine Trinkschale nicht verloren, sondern nie eine besessen habe. Seine Geste sei als „neuartige Beredsamkeit“ zu deuten. In der Beschreibung der Bewegung folgt Beck letztlich der Argumentation Weihrauchs und schließt sich daher auch dessen Einordnung an: Er lokalisiert die Statuette nach Florenz und datiert sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Krahn (1995) sieht nicht allein Michelangelos Bacchus als Inspirationsquelle für die Stuttgarter Figur an. Als mögliche Vorbilder nennt er ferner den zwischen 1511 und 1518 geschaffenen Bacchus von Jacopo Sansovino (1486–1570), heute im Museo Nazionale del Bargello,⁵ und Antiken wie den Satyr mit dem Panther,⁶ heute in den Uffizien. Im Unterschied zu Beck sieht Krahn die Intention des Bildhauers weniger darin, eine Bewegung darzustellen, als vielmehr einen klassischen Männerakt in der Art eines Antonius⁷ oder eines Apoll vom Belvedere.⁸ Krahn schließt sich der bisherigen Datierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts an und hält auch die Lokalisierung nach Florenz für wahrscheinlich, zumal in Florenz verkleinerte Kopien nach der Stuttgarter Bronze entstanden seien: Eine, wie schon Darr (1983) bekannt gemacht hat, befindet sich heute im Detroit Institute of Arts und stammt vermutlich aus der Werkstatt von Giovanni

Francesco Susini (um 1585–1653),⁹ eine weitere wurde 1994 in London versteigert.¹⁰ Der Stuttgarter Bacchus war eine von etwa 50 Bronzen, mit denen die Herzöge von Württemberg in ihrer Kunstkammer prunkten. Wie andere Fürsten auch konnten die Württemberger den Besuchern Kopien nach berühmten Bildwerken der Antike präsentieren. Daneben waren wie anderswo auch moderne Werke aus den besten Werkstätten Europas zu bewundern: Bronzen von Giovanni Bologna (1529–1608), Barthélemy Prieur (ca. 1536–1611) und Adrian de Vries (1556–1626). Der Bacchus nach Michelangelos Marmor war aber etwas Besonderes: Er war die größte Bronze in der Kunstkammer. Zudem war die Figur weder die Erfindung eines antiken noch eines zeitgenössischen Künstlers, sondern sie huldigte dem Kunstwerk eines Dritten; und das, obwohl er kein antiker Bildhauer war, aber – so die Botschaft an den Betrachter – eben mit einem solchem vergleichbar. Sicherlich wusste der gebildete Connoisseur, der die Stuttgarter Kunstkammer besuchte, zu schätzen, dass die Bronze keine schlichte Replik darstellte: Sie ist weder motivisch noch kompositionell eine einfache Wiederholung von Michelangelos Figur, denn anders als bei Michelangelos allansichtiger Gruppe sitzt hier der Stuttgarter Satyr nicht hinter dem Bacchus, sondern schreitet mit diesem gemeinsam Seite an Seite nach vorn auf ein gemeinsames Ziel zu.

Jene Kennerschaft, die notwendig war, um

das Besondere der Bronze zu goutieren, spricht aus den Inventareinträgen der Kunstkammerer des 18. Jahrhunderts nicht. Im ersten Eintrag zu der Statuette aus dem Jahr 1776 wird sie als *eine sehr schön Antique* bezeichnet, den Bezug zum berühmten Bacchus von Michelangelo lässt Johann Friedrich Vischer¹¹ (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) unerwähnt. Erst im Inventareintrag von 1807 wird er genannt. Dort wird auch notiert, dass der Stuttgarter Bacchus – wie sein Florentiner Vorbild – eine Schale hochhielt. Die Interpretationen der Gestik durch Beck (1985) sind also hinfällig. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 173 (1776–1784): *Eine große Statue von Bronze, so ganz unbekleidet ist. Sie stellt den Bacchum Juvenem vor, der einen Cranz von TraubenLaub um das Haupt, in der linken Hand eine kleine runde Schaale, und in der rechten etwas, das einem Gewand gleicht, hat. Neben ihm stehet ein kleiner Faun, der einen Weintrauben in einer runden Schaale ausdrückt. Ist eine sehr schön Antique.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 145r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 215r (1791/92):

Zusätze: ~~im N. Schloß~~. Z2 K2

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3, ib. N. 173 (1807): *Eine sehr schöne antike Statua v. Bronze,*

ganz unbekleidet. Sie stellt den Bacchus juvenis vor, der einen Kranz von Traubenlaub um das Haupt, in der L. eine kl. Runde Schale, u. in der R. etwas, das einem Gewand (viell. Pantherhaut) gleicht, hält. Neben ihm ein kleiner Faun, der einen Weintrauben in eine runde Schale ausdrückt. (Ist nach andern v. Michael Angelo verfertigt). Beischrift: Ebenf. Zurück

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (vor 1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestanden theils antike – theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach Auskunft des Herrn Professors und Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiken Cabinet gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich:
[...] 1. *Bachus mit Faun*

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 177, Abb. 215;

Fleischhauer 1976, S. 124;

Fleischhauer 1977, S. 23;

Darr 1983, S. 16, Anm. 10;

AK Frankfurt 1985, S. 553f., Kat. Nr. 296.

(Herbert Beck);

AK Berlin 1995/96, S. 292, Nr. 80 (Volker Krahn);

AK Bonn 2015, S. 128, Kat. Nr. 32

(Fritz Fischer).

Florenz. Von Planiscig und Pope-Hennessy Pietro da Barga (dokumentiert 1571–1588) zugeschrieben, Planiscig 1930, Nr. 346; Pope-Hennessy 1970, S. 307; AK Bonn 2015, S. 127, Kat. Nr. 31. Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 5589, Planiscig 1924, S. 133, Nr. 231; AK Schallaburg 1976, S. 86, Nr. 80. Paris, Sammlung Martin Le Roy, Les Arts 1908, Nr. 10 und Migeon, Kat. Le Roy III, Nr. 14. Berliner Kunsthandel Ball & Graupe, Sammlung Hahn, Berlin, Versteigerung 27. 6. 1932, Nr. 156.

⁴ Honnens de Lichtenberg 1991, S. 88f.

⁵ Inv. Nr. S 120.

⁶ Mansuelli 1958, S. 134.

⁷ Haskell / Penny 1981, S. 141–143, Kat. Nr. 4.

⁸ Haskell / Penny 1981, S. 148–151, Kat. Nr. 8.

⁹ Darr 1983, S. 5f.

¹⁰ Important European Sculpture and Works of Art, Christie's London, 5.7.1994, Nr. 141.

¹¹ Fleischhauer schätzt den Theologen als besonders vielseitig und gelehrt ein. Fleischhauer 1976, S. 132.

¹ Zöllner 2007, S. 407, Kat. Nr. 57.

² Barocchi 1962, II, S. 62–67.

³ Inv. Nr. B 422. Museo Nazionale del Bargello,

208 **Statuette. Silen mit dem Bacchusknaben (Abb. Vorderansicht auf S. 604)**

nach Lysipp (2. H. 4. Jh. v. Chr.)

Werkstatt des Jacopo del Duca (1520–1604),
zugeschrieben

Florenz, letztes Drittel des 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit schwarzgrüner Patina.

H. 34,5 cm; älterer,¹ einfach abgetreppter Sockel
aus schwarzbraunem Marmor. H. 10,7 cm,

B. 9,5 cm, T. 9,5 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe in Weiß:

KK 59 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 59

Die Statuette weist eine Reihe von Löchern auf, die von den Gusskanälen herrühren, am Kopf des Silens auch größere. Ferner zeigt sich ein Bruch am linken Arm des Knaben. Der rechte Fuß des Knaben fehlt. Im Baumstumpf befindet sich ein Loch von ca. 1,0 cm Durchmesser.

Der nackte Silen wiegt den Bacchusknaben in seinen Armen und blickt wie ein liebender Vater auf ihn herab. Das Kind erwidert den Blick seines Erziehers und bewegt sich dabei heftig. Der Silen steht ganz entspannt da; er hat das linke Bein weit vorgestellt und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstumpf. Der labile Stand und die Attribute – der Kranz aus Weinlaub um den Kopf sowie das Widderfell und der Weinstock am Baumstumpf – charakterisieren den Silen als ein den Sinnen zugewandtes Wesen. Das, so die Botschaft an den Betrachter, wird sich auf die Erziehung des



Kindes auswirken. Es wird zum Gott des Weines und der Fruchtbarkeit heranwachsen und ausgelassene Bacchanale feiern, bei denen ihn sein ehemaliger Erzieher begleiten wird.

Fleischhauer (1976) hat die Statuette als zur Kunstkammer gehörig publiziert und als erste Einordnung eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgeschlagen.

Die Statuette geht auf eine der berühmtesten und am meisten rezipierten Antiken zurück, eine in römischen Marmorkopien überlieferte Bronze des Lysipp aus dem 4. Jahrhundert vor Christus.² Unter den zahlreichen Werken, die das antike Vorbild widerspiegeln,³ steht die Stuttgarter Statuette der zwischen 1571 und 1574 gefertigten, lebensgroßen Bronze von Jacopo del Duca besonders nahe.⁴ Sie gehörte zunächst zur Sammlung des Kardinals Ferdinand I. de Medici (1549–1609) und gelangte 1787 in die Uffizien in Florenz, wo sie noch heute ausgestellt ist. Die Bronze del Ducas geht auf die beste der römischen Kopien zurück: eine lebensgroße Marmorskulptur, die vor 1569 in den ehemaligen Gärten des Sallust in Rom ausgegraben wurde, zunächst in die Sammlung des Kardinals Ferdinand I. de Medici gelangte, dann in die des Kardinals Scipione Borghese (1577–1633) und 1807 in den Louvre.⁵ Sie geht jedoch qualitativ, in der komplexeren Wiedergabe des Widderfells und des Weinstocks, über das römische Vorbild hinaus. Dasselbe leistet der Bildhauer der Stuttgarter Statuette: Die Attribute sind hier noch ein Stück detailreicher und noch vollplastischer ausgebildet als bei der großen Bronze von del Duca. Möglicherweise

stammt sie aus derselben Werkstatt und modifiziert die Großbronze in einer kleineren, noch feiner ausgearbeiteten, für die Nabsicht konzipierten Variante.

König Friedrich von Württemberg (reg. 1806–1816) hat die Bronze offenbar geschätzt, denn sie war zeitweise in seinem Appartement im Neuen Schloss ausgestellt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret. [...]

2. Kast worinnen deß Einhorns geschnitten

9. Saturnus mit einem Kindlein Von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Ein antiq bilt 10 Zoll hoch, ist ein Faunus oder Satyrus, helt ein kleines Kindlein in den armen, hat sich angelehnt an einen Stamm eines Baums mit Blättern, steht auf einem postament.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 193v (1791/92):

Antiquitäten [...]

Nro: 78

1 Faunus oder Satyrus, so ein kleines Kind in den Armen halt, und sich mit dem linken Arm auf den Stamm eines Baumes lehnt, um den sich ein Weinstock geschlungen hat. Von Metall. Antique

Zusätze: Z.z. K 1. ~~im N. Schloß~~

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 3, Nr. 78 (1807):

In die Königliche Appartements vom Neuen Schloß sind aus dem 2. KunstKabinet abgegeben worden [...] Zusatz: Ebenfalls zurück, ~~im N. Schloß~~

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebret im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich: [...]
1 nackter Mann mit einem Kind im Arm

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 54.

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Haskell / Penny 1981, S. 307, Nr. 77.

³ Vergleiche zum Beispiel die Statuette im Kunsthistorischen Museum Wien, die Pietro da Barga (nachweisbar in Florenz 1571–1589) zugeschrieben wird. Planiscig 1924, S. 140, Nr. 241.

⁴ Haskell / Penny 1981, S. 307. Inv. Nr. 7988.

⁵ Haskell / Penny 1981, S. 307, Nr. 77; Kalveram 1995, S. 217, Kat. Nr. 105.

209 **Brunnenbronze. Steigendes Pferd**

Werkstatt von Marx Labenwolf d. J. († 1591) oder
Hans Reisinger († 1604), zugeschrieben
Augsburg, 1570–90

Bronze, Spritzrohr zwischen den Zähnen,
Hohlguß mit brauner, teils transparenter Patina.
H. 44,8 cm; moderner Sockel aus schwarzem
Marmor. H. 5,2 cm, B. 32,0 cm, T. 15,0 cm
Bezeichnung an der Unterseite des rechten
Hinterlaufs in Weiß: KK 25 mit rotem Punkt
LMW, Inv. Nr. KK weiß 25

Spitze des linken Ohrs fehlt. Reparatur an beiden
Hinterläufen, die oberhalb der Hufe abgebrochen
waren, sowie am Schweif, der gelockert war.

Die Statuette des sich aufbäumenden Pferdes
folgt im Bewegungsmotiv, vermittelt über
Stiche, antiken Vorbildern wie den Pferden
von der Gruppe der berühmten Rossebändi-
ger.¹ Im Detail jedoch ist die Darstellung
des Tieres weit entfernt von einer antikisch
geschönten Formensprache. Das gilt beson-
ders für den expressiven Kopf mit den auf-
geworfenen Lefzen, den nierenförmigen
Nüstern und den kleinen, spitzen Ohren.
Diese prononciert vorgetragenen Charakte-
ristika erklären sich aus der Funktion der
Bronze: Sie ist kein subtil gestaltetes Kunst-
kammerstück, sondern eine auf Fernwir-
kung und Effekt hin angelegte Brunnenfigur.
Sie stammt von einer der vielen Brunnenan-
lagen, die unter den Herzögen Ludwig (reg.
1568–1593) und Friedrich I. (reg. 1593–
1608) im Stuttgarter Lustgarten aufgestellt
worden waren.²

Bange (1949) folgend haben Weihrauch
(1967), Fleischhauer (1976, 1977) und
Berger / Krahn (1994) sicher zu Recht ange-
nommen, dass das Stuttgarter Pferd in den



im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts florierenden Gießer-Werkstätten von Marx Labenwolf d. J. oder Hans Reisinger in Augsburg hergestellt wurde.³ In diesen hoch spezialisierten Unternehmen entstanden in großer Zahl die Figuren für die damals in Mode gekommenen Brunnen: komplexe Anlagen mit Wasser speienden Figuren, die sich dank von Uhrmachern gefertigten Räderwerken zum Teil sogar drehen.⁴ Nach Entwürfen von Bildhauern, die bis heute namentlich noch kaum zu fassen sind, produziert, schmückten die Figuren Reisingers und Labenwolfs die Wasserspiele außer in Stuttgart unter anderem im Wiener Hofgarten, im Lustgarten von Schloss Hessen bei Magdeburg⁵ und in der Münchner Residenz.⁶ Keines dieser spektakulären, aber störungsanfälligen technischen Wunderwerke hat sich erhalten. Ihre Figuren wurden eingeschmolzen, einzig von den ehemaligen Brunnen der Lustgärten von Schloss Hessen⁷ und der Stuttgarter Residenz⁸ gibt es noch eine Reihe von Statuetten.

Das Stuttgarter Pferd hängt auf den ersten Blick eng mit den Pferden vom Brunnen des Schlosses Hessen⁹ zusammen, die im Herzog Anton Ulrich-Museum aufbewahrt werden, und zeigt doch in manchen Details deutliche Unterschiede zu diesen.¹⁰ Das macht deutlich, dass die Werkstätten von Labenwolf und Reisinger so hoch spezialisiert waren, dass selbst für grundsätzlich ähnliche Aufträge unterschiedliche Entwerfer und Gießer zum Einsatz kamen, wie schon Berger / Krahn (1994) betont haben.

Im Zuge von Veränderungen und Modernisierungen des Stuttgarter Lustgartens wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts immer

mehr Brunnenanlagen abgerissen.¹¹ Zuerst fiel der sogenannte Ölberg mit seinen vielen Wasserspielen in den Jahren 1703/04, zuletzt um 1750 das Alte Lusthaus mit den Brunnen im Erdgeschoss. Ein kleiner Teil der funktionslos gewordenen Brunnenfiguren – 17 von Dutzenden – wurde in die Kunstkammer überführt und dort aufbewahrt. Das Pferd lässt sich im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725), das in den Jahren nach 1705 entstand, das erste Mal nachweisen. Wie wir dem Inventar entnehmen können, wurden manche der Brunnenbronzen – wie auch das Pferd – offenbar so geschätzt, dass sie gut sichtbar oben auf den Schränken präsentiert wurden. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 21, S. 1 (1705–1723):

Kasten L [...]

Oben auf dem Kasten [...]

Ein Pferd, so sich mit den Förderfüßen hoch über sich aufbäumt.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2 (1771):

Nr. 7

Ein Pferd von Metall, das sich mit den Vorderfüßen über sich bäumet. Die Hindere Füße aber sind abgebrochen, doch noch zu gegen. Oben auf dem Kasten. Diente vormals zu einem Aufsatz einer Fontaine.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 7 (1776–1784);

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 117r (1784–1791);

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 18or (1791)

Zusatz: Z 3 K 4

Literatur:

Bange 1949, S. 95, 144;

Braun 1953, S. 59;

Weihrauch 1967, S. 314;

Siegler 1968, S. 48;

Fleischhauer 1976, S. 95, 99, 144.

Anm. 39, 153;

Fleischhauer 1977, S. 18;

Berger 1991, S. 1766, 1768;

AK Berlin 1995/96, S. 216.

¹ Zu nennen sind hier vor allem die Dioskuren auf dem Monte Cavallo in Rom. Haskell / Penny 1981, S. 136f., Kat. Nr. 3; Bober / Rubinstein 1986, S. 159–161., Kat. Nr. 125.

² Gugenhan 1997.

³ Siegler (1968) datiert das Stück ohne Begründung um 1600.

⁴ Merians Ansicht (1616) vom Stuttgarter Lustgarten zeigt mehrere solcher Brunnen. Gugenhan 1997, S. 23.

⁵ Berger 1991.

⁶ Lietzmann 1995.

⁷ Im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, werden die Figuren des Brunnens aus dem Garten des Schlosses Hessen aufbewahrt. Berger / Krahn 1994, S. 209–222, Kat. Nr. 167–181.

⁸ Fleischhauer 1971; Berger 1991, S. 1765f.

⁹ Fleischhauer 1971; Berger 1991, S. 1765f.

¹⁰ Berger / Krahn 1994, S. 214, Kat. Nr. 173–175.

¹¹ 1702/03 wird der als altmodisch empfundene Ölberg abgerissen und an seine Stelle ein Fontänenbecken gesetzt. Gugenhan 1997, S. 57. 1738 wird der Wasserturm am Stöckach abgerissen, der bis dahin die Wasserspiele in der Grotte versorgt hatte. Gugenhan 1997, S. 58. 1744 wird das Gelände des Lustgartens zum Bauplatz für das Neue Schloss. 1750 werden die letzten Überreste, das Alte Lusthaus und die Alte Rennbahn, abgerissen. John 2000, S. 13f.



210 Statuette. Temperantia

Tiziano Aspetti (1565–1607)

Venedig, um 1590

Bronze, Hohlguß mit braungrüner Patina.

H. 20,0 cm; älterer,¹ einfach abgetreppter Sockel aus schwarzbraunem Marmor. H. 9,5 cm, B. 7,0 cm, T. 7,0 cm

Bezeichnung rückseitig in Weiß auf der Plinthe: E 1180 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 37 (alte Inv. Nr. E 1180)

Die Statuette weist eine Reihe von Löchern auf, die von den Gusskanälen herrühren.

Temperantia, die Personifikation der Mäßigung, eine junge Frau in einem antiktischen,

langen Kleid und mit hochgesteckten, von einem Band gehaltenen Haaren, hält in beiden Händen jeweils einen Krug und blickt mit geöffnetem Mund zur linken Seite.

Die bislang unveröffentlichte Bronze ist zu einer Gruppe von Statuetten zu zählen, die alle die Statuette einer Judith variieren, die Planiscig Tiziano Aspetti zugeschrieben hat² und die ehemals zur Sammlung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin gehörte.³ Bei den Varianten sind die Attribute austauschbar:⁴ Mal stellt die Frau, die in der immer gleichen grazilen Pose mit hochgestelltem Bein dasteht, eine Judith, mal eine Fortitudo, eine Vigilantia, eine Spes, eine Venezia oder eben, wie im Fall der Stuttgarter Figur, eine Temperantia dar.⁵

Da die Temperantia zu den Kardinal- und Herrschertugenden zählt,⁶ passt die Figur thematisch bestens in eine fürstliche Kunstkammer. Erstmals nachweisbar ist sie im Nachlass von Herzog Carl Alexander von Württemberg (reg. 1733–1737). Aus diesem ließ sie Herzog-Administrator Carl Rudolf von Württemberg-Neuenstadt (reg. 1737–1738) zusammen mit 25 weiteren Bronzen in die Kunstkammer bringen.⁷ Da über längere Zeit die Zugehörigkeit der Bronze zur Kunstkammer nicht mehr bekannt war, erhielt sie in der Nachkriegszeit ersatzweise eine neue Inventarnummer (E 1180). [FF]

Quellen:

HStAS G 196 Bü 30, fol. 80r (1743):

Nr. 55

1 Statua von Metall mit 2 Krügen in [der] Hand, die Mäßigkeit vorstellend.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 4 (1771):

N. 17

Eine Weibsperson, in einem langen Habit von Metall, so in beiden Händen ein Gefäß, so ein TrinckGeschirr vorstellet, hält. Ist antike

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 118v, 119r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 182r, v (1791/92)
Zusatz: ~~im N. Schloß~~, Z.2 K 1;

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, o. P. (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.
Nr. 12.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich: [...]
1 kleine weibliche Figur mit 2. Urnen

Literatur: unveröffentlicht

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.

² Planiscig 1921, S. 575–584.

³ Planiscig 1921, S. 579, Kat. Nr. 257. Direkte Wiederholungen finden sich in Wien, Graz und Padua. Planiscig 1921, S. 579; Banzato / Pellegrini 1989, S. 100, Kat. Nr. 76.

⁴ Planiscig 1924, S. 117.

⁵ In der Stuttgarter Kunstkammer befindet sich noch eine weitere Variante. Vgl. Inv. Nr. KK weiß 39 Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) hat sie unter der Nr. 39 inventarisiert. Weil ihr Attribut nur noch rudimentär erhalten ist, fällt eine Benennung schwer; vermutlich ist Vigilantia dargestellt. Im Verlassenschaftsverzeichnis von Herzog Carl Alexander wird sie als Darstellung der Vorsichtigkeit bezeichnet. HStAS G 196 Bü 30, fol. 80r.

⁶ Mit den anderen Kardinaltugenden war die Temperantia auch bei dem Umzug aus Anlass der Taufe von Herzog Friedrich (reg. 1593–1608) und der Vermählung Herzog Ludwig Friedrichs (reg. 1617–1631) mit Elisabeth Magdalena von Hessen-Darmstadt (1600–1624) 1617 in Stuttgart präsent. Van Hulsen 1618, S. 18.

⁷ Fleischhauer 1976, S. 111; HStAS G 196 Bü 30; HStAS A 20 a Bü 31.



211 Statuette. Stehender Muskelmann (Écorché)

Nürnberg, letztes Viertel 16. Jh.

Bronze, Hohlguß mit Firnis übergangene, schwarze Patina mit Spuren von einer Goldbronze. H. 33,5 cm; zugehöriger, mehrfach profilierter Sockel aus Alabaster. H. 4,8 cm, B. 10,0 cm, T. 5,2 cm

Beschriftungen in goldener Farbe; vorn: .V.E.O., darunter: *Vigilate, et, Orate*; hinten: .O.E.V., darunter: *oremus, emendemus, uincemus*; rechts: *Respice, finem.*; links: *N[...]*mori.**; oben links: *Homo Bulla.* sowie in Schreiftschrift: *GS*; oben rechts: *Memento Mor[i].*

Bezeichnung auf der linken Ferse in Weiß: 41 mit rotem Punkt. Unterhalb des Sockels in Schwarz: 41 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 41

Der Bauch und die beide Oberarme sind durchgebrochen und gelötet. Die rechte vordere Ecke sowie die beiden hinteren Ecken des Sockels sind ausgebrochen. Die Inschrift auf der linken Seite des Sockels ist teilweise verloren.

Den rechten Fuß leicht vorgestellt, steht der Muskelmann da und blickt, beide Arme leicht angehoben, nach links. Zunächst wird man die Statuette für ein wissenschaftliches Studienmodell halten. Tatsächlich ist sie die Übertragung einer Illustration aus der berühmten Publikation „De humani corporis fabrica“¹ des großen Anatomen Andreas Vesalius (1514–1564) ins Dreidimensionale. Mit einer Reihe von Inschriften am zugehörigen Postament der Statuette wird jedoch eine weitere inhaltliche Dimension angesprochen. Mahnend heißt es: „Seid wachsam und betet“, „Lasst uns beten, uns bessern und siegen“, „Bedenke das Ende“,

„Du sollst d(ein)es Todes gedenken“ und „Der Mensch ist (vergänglich) wie eine Seifenblase“.

Mit der Körpersprache des Mannes wird das Thema das nahen Todes noch weiter ausgeführt: Obwohl der Mann nicht mehr lebt – er ist tot, denn er ist gehäutet –, bewegt er sich: Er hebt die Arme an und dreht den Kopf zur Seite. Den nach unten gezogenen Mundwinkeln ist zu entnehmen, dass er leidet. Dazu passt das kraftlose Auseinanderbreiten der Arme, das man als Schicksalsergebenheit deuten kann.

Die Darstellung des Muskelmanns ist als Memento mori zu verstehen. Der Betrachter soll an die Vergänglichkeit des Körpers und des Lebens erinnert werden und sich betend auf den Tod vorbereiten. Dem entspricht, dass Statuetten wie diese im 16. Jahrhundert auch Vanitasmänner genannt wurden.

Amerson (1975) hat die Statuette erstmals veröffentlicht und als Symbol der Vanitas gedeutet. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass die Bronze motivisch den ersten, dritten und neunten Kupferstich in Andreas Vesalius' „De humani corporis fabrica“ aus dem Jahr 1543 variere. Das verwundere nicht, stellt Amerson fest, denn Vesalius selbst empfehle den Malern und Bildhauern gerade diese drei Kupferstiche als Inspirationsquelle.² Zudem beobachtet Amerson motivische Analogien zwischen der Statuette und einem gemalten Écorché auf dem Portrait³ des Anatomen Volcher Coiter (1534–1576), der von 1569 bis zu seinem Tod in Nürnberg als Stadtarzt tätig war. Diese motivischen Entsprechungen zwischen dem gemalten Muskelmann und der Bronze bringen Amer-

son zu der Annahme, die Statuette sei ebenfalls in Nürnberg entstanden.

Unter Berufung auf schriftliche Mitteilungen aus dem Landesmuseum deutet Amerson bereits an, die Statuette stamme aus der württembergischen Kunstammer.

Fleischhauer (1976, 1977) will die Herkunft aus der Kunstammer erstmals genauer belegen, bringt die Statuette allerdings fälschlicherweise mit dem Eintrag in Verbindung, der auf einen zweiten Muskelmann⁴ in der Stuttgarter Kunstammer zu beziehen ist. Indes ist die Statuette eindeutig mit jenem Inventareintrag zu verbinden, der den Sockel aus Alabaster nennt. In den Inventareinträgen wird darauf hingewiesen, dass die Bronze *etwas schadhaft*⁵ sei. In der Tat lassen sich an den Armen und am Bauch Bruchstellen feststellen.

Fischer (2004) und Mühlenberend (2006) fassen die Thesen von Amerson (1975) zusammen. Ihre Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt sich auf das letzte Viertel präzisieren, wenn man den Bezug zu dem zwischen 1569 und 1576 entstandenen Portrait Coiters herstellt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 42 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstammer gehörige Stücke verwahret.

[...]

7. Auf dem Gemahl Kasten

25. Eine Anatomi Von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Ein metallenes bilt, auf einem alabasternen Postament, ist 14 Zoll hoch, praesentiert die musculos corporis humani aller orten deutlich.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 11, Nr. 74 (1771):

Ein Mannsbild von Metall, auf einem Alabasternen Postament, so die musculos Corporis humani sehr deutlich vorstellet. Etwas Schadhaft.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a, Bü 130, fol. 127v, Nr. 74 (1784–1791); HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 74 (1776–1784); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 192r und v (1791/92).

Literatur:

Amerson 1975, S. 212–217, Nr. 13;

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 51;

Fleischhauer 1977, S. 19;

Fischer 2004, S. 77, Nr. 27;

AK Köln 2006, S. 137f., Nr. 81 (Sandra Mühlenberend).

¹ Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*. Basel 1543.

² Amerson 1975, S. 213.

³ Das 1575 entstandene Bildnis des aus Friesland stammenden Volcher Coiter wird dem Umkreis von Nikolaus Neufchâtel (um 1525–1584) oder Nicolas Juvenel d. Ä. (vor 1535–1597) zugeschrieben. AK Nürnberg 2014, S. 142. Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Inv. Nr. Gm neu 0276.

⁴ Inv. Nr. KK weiß 33a.

⁵ HStAS A 20 a Bü 83, S. 11, Nr. 74 (1771)

212 Statuette. Cupido mit Pfeil und Bogen

Umkreis von Adrian de Vries (1560–1627)

Um 1600–1610

Bronze, Hohlguß mit schwarzgrüner Patina,
moderner Sockel aus schwarzem Marmor.

H. 31,7 cm (mit Sockel)

LMW, Inv. Nr. KK weiß 14

Der wohl ursprünglich vorhandene Pfeil des Cupido und auch die Bogensehne fehlen. Der rechte Arm ist – das vermerkt bereits das Inventar von 1791/92 – repariert. Auf dem Rücken drei geflickte Lötstellen, die wohl als Befestigung für eventuell früher vorhandene Flügel dienten; verschiedene Flickstellen zwischen den Beinen und am Köcher sowie am linken Fuß.

Der nackte Cupido steht aufrecht mit geschlossenen Beinen und spannt den Bogen so schwungvoll einem weit oberhalb gelegenen Ziel entgegen, dass es sich auf seine gesamte Körperhaltung überträgt. Der Kopf mit den verbundenen Augen ist leicht in die Gegenrichtung geneigt. Der linke Arm ist hoch aufgereckt und hält den Bogen, der rechte Arm ist angewinkelt und hielt ursprünglich wohl Sehne und Pfeil. Um die Hüfte liegt schräg ein Band, an dem der hohe Köcher befestigt ist, der der Figur rückwärtig als Stütze dient.

Fleischhauer¹ hat die Statuette als zur Kunstkammer gehörig publiziert, ohne sie jedoch konkret in den Inventaren nachzuweisen.

Die schlanke, flüssige Figur mit den weichen, wenig akzentuierten Formen wird dem Um-



kreis des Adrian de Vries zugeschrieben, von dem am Augsburger Herkulesbrunnen, der zwischen 1597 und 1600 modelliert wurde, ebenfalls geflügelte Knabenfiguren zu finden sind.

Amor als Kleinkind mit verbundenen Augen ist ein im 16. und 17. Jahrhundert gängiges Sujet und findet sich bei mehreren Kleinplastikern. Aufgrund eines Vergleichsobjektes in der Berliner Skulpturensammlung, das aus dem Nürnberger Umfeld stammt,² ist auch eine andere süddeutsche Werkstatt denkbar, war doch das Motiv des Amor mit Augenbinde gerade im Kontext der süddeutschen Renaissance und des Humanismus äußerst beliebt. So versuchten sich namhafte Bronzekünstler wie die Nürnberger Peter Flötner (zwischen 1486 und 1495 bis 1546) und Hans Peisser (um 1506 bis nach 1571) an dem Bogenschützen in Puttogestalt.³

In der Stuttgarter Kunstkammer lässt sich der bogenschießende Cupido erstmals im Schuckardschen Inventar des frühen 18. Jahrhunderts nachweisen. Die Figur wurde als eine jener Bronzen aufgeführt, die dekorativ oben auf dem Schrank platziert waren.⁴ Im Eintrag werden explizit die verbundenen Augen genannt, was deutlich macht, dass diesem Aspekt besondere Bedeutung zugewiesen wurde. Als Bild für die Blindheit der Liebe stehen sie für einen Typus der Amordarstellung, der im 17. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurde und Bezug zur römischen Antike suchte. Der Gott

der Liebe wird hier als nacktes Kind dargestellt, das offenherzig und voller Kindlichkeit wirkt. Pfeil und Bogen sollen auf die durchdringende Wirkungskraft der Liebe hinweisen und Cupidos Flügel können als zusätzliches Symbol für die Flatterhaftigkeit derselben gedeutet werden.⁵ Auch in der Stuttgarter Kunstkammer erfreuten sich derartige mehrdeutige Objekte, die zu Gespräch und philosophischen Disputen einladen, großer Beliebtheit. [MVR]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 21, S. 1 (1705–1723):

Kasten L [...] Oben auf dem Kasten.

Cupido mit dem Köcher an der Seiten, und mit einem Tuch rings umb den Kopf verbunden.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 192r (1791/92):

Antiquitäten [...]

N:72, Den Cupido mit einem Köcher an der Seite, und mit verbundenen Augen. Der halbe rechte Arm ist angelöthet. Von Metall.

Zusätze: ~~Im N. Schloß.~~ Im J. 1817 wieder erhalten.

Nahezu gleichlautend, als N. 72 inventariert, ohne die Zusätze zum Verbleib:

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, fol. 1r (1808)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6, fol. 1 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antike, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, wel-

che nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich: [...] 1 stehender Knabe mit verbundenen Augen.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 46;

AK Waldenbuch 1992/93, S. 233,

Kat. Nr. 11/16.

¹ Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 46.

² AK Berlin 1995/96, S. 258, Kat. Nr. 61.

³ AK Berlin 1995/96, S. 258.

⁴ Dazu gehörten mehrere Brunnenbronzen wie das steigende Pferd (Kat. Nr. 209).

⁵ Vgl. AK Waldenbuch 1992/93, S. 232.

213 **Reiterstatuette eines Feldherrn**

Pferd: nach Giovanni Bologna (1529–1608)

Deutschland, um die Mitte des 17. Jh.

Bronze, Hohlguß mit graugrüner Patina. Reiter separat gegossen. H. 31,8 cm; älterer,¹ einfach

abgetreppter Sockel aus schwarzbraunem

Marmor. H. 10,0 cm, B. 9,6 cm, T. 25,0 cm

Bezeichnung an der Unterseite des Pferdebauches in Weiß: *KK 13* mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 13

Feldherrenstab verloren. Die Patina an verschiedenen Stellen abgerieben. Kratzer am Hinterkopf.

Das Reiterstandbild zeigt einen Heerführer in Rüstung mit Halskrause und Feldherrnmantel, der mit der rechten Hand den Feldherrnstab (verloren) vorweist und mit der linken das trabende Pferd am Zügel führt. An seiner linken Hüfte trägt er ein Schwert.

Bislang hat sich nur Fleischhauer (1976) zu der Statuette geäußert, die er für eine Arbeit aus der Werkstatt von Adrian de Vries (1556–1626) hält.² Bezüglich ihrer Herkunft weist Fleischhauer darauf hin, dass die Statuette identisch sein könnte mit jener, die 1624 im Inventar der Sammlung der Guth von Sulz als *ein König von Metall gegossen ufeinem Pferd*³ gelistet wird. Möglicherweise sei diese Bronze 1653/54 mit der Sammlung des Guth von Sulz in die württembergische Kunstkammer gelangt und identisch mit jener Reiterstatuette, die später in allen Inventaren als *Heinrich IV. von Frankreich zu Pferd* oder ähnlich bezeichnet wird. Folgt man Fleischhauers These, stünde die anspruchsvolle Bronze in der Sammlung des Guth von Sulz, die sonst kaum etwas von vergleichbarem Rang enthält, recht isoliert da. Es scheint daher wahrscheinlicher, dass sie im Auftrag des Hauses Württemberg entstanden oder erworben worden ist.

Das Haus Württemberg und besonders Herzog Friedrich von Württemberg (reg.

1593–1608) hatte enge Beziehungen zu König Heinrich IV. von Frankreich (reg. 1594–1610). Noch in seiner Zeit als Herrscher über Mömpelgard hatte Friedrich seinen damaligen Glaubensbruder Heinrich (von Navarra) bei dessen Kampf um die französische Königskrone mit immens hohen Krediten unterstützt.⁴ Nachdem Heinrich tatsächlich als Heinrich IV. den Thron besteigen konnte, zeigte er sich Friedrich gegenüber sehr dankbar. 1596 verlieh er ihm den Michaelsorden, 1605 verpfändete er ihm das Herzogtum Alençon. Insofern wäre es durchaus plausibel, dass in der württembergischen Kunstkammer an Heinrich IV. mit einer anspruchsvollen Statuette erinnert worden wäre.⁵ Es wäre sogar denkbar, dass er die Bronze selbst als diplomatisches Geschenk an das württembergische Herzogshaus hätte schicken lassen. Wie sicher sich alle württembergischen Kunstkammerer mit der Benennung des Reiters waren, wird auch daran deutlich, dass neben der Statuette stets ein Kupferstich mit dem ausführlich beschrifteten Bildnis des François Ravailac (1578–1610), des Mörders des französischen Königs, aufgestellt war.⁶

Doch die Identifikation des dargestellten Reiters mit dem französischen König ist höchst fraglich, physiognomische Analogien zwischen der Bronze und den bekannten Portraits Heinrichs IV. sind kaum auszumachen.⁷ Auch ein wegen des ähnlichen Formats naheliegender Vergleich mit dem Reiterdenkmal von Giovanni Bologna,⁸ das nur in einer verkleinerten Replik überliefert ist,⁹ zeigt in den Gesichtszügen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Das Gleiche gilt für die Bronze „Heinrich IV. von Frankreich auf sprengendem Pferd über zwei Feinden“.¹⁰ Doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts rücken die Stuttgarter Kunstkammerer davon ab, in dem Feldherrn Heinrich IV. zu sehen. Leider ließ sich die ganz allgemeine Bezeichnung aus dem Jahr 1817 als *bärtiger Mann zu Pferd* noch nicht weiter spezifizieren.

Die Stuttgarter Statuette besteht aus zwei ganz separat gegossenen Teilen: aus Pferd und Reiter. Das Pferd ist eine Wiederholung des in mehreren Repliken¹¹ überlieferten schreitenden Pferdes mit Satteldecke im Museo Nazionale del Bargello in Florenz.¹² Es wird Giovanni Bologna zugeschrieben und stellt eine Art Vorstudie für das 1591 bis 1593 gegossene Reiterstandbild Cosimos I. de Medici in Florenz dar. Eigenartig ist, dass der Schweif des Stuttgarter Pferdes nicht wie beim Vorbild und den Repliken einen Bogen beschreibt, sondern gerade zwischen den Hinterbeinen herunterhängt. Noch deutlichere Mängel weist die Figur des Reiters auf: Proportional erscheint er zu klein. Zudem sitzt der Feldherr ohne Sattel lediglich auf einer Decke; auch zieht er die Absätze regelwidrig nach oben. Ebenfalls problematisch ist die Darstellung des Schwertes, denn es besitzt keine Halterung. Hinzu kommen Mängel in der Ausführung: Die Wiedergabe der unterschiedlichen stofflichen Qualitäten bei der Kleidung bleibt schematisch und wirkt wie etwa die Verbindung von Halskrause und Rüstung unmotiviert. Die genannten Schwächen und die Tatsache, dass die Figur des Reiters motivisch keine Einheit mit dem Pferd bildet, führen zu der Annahme, dass es sich bei der Statuette um einen in Deutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Nachguß handelt, bei dem offensichtlich Vorbilder verschiedener Herkunft zusammengefügt wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S.349 (1670–1690):

Von Ertz und Metall [...]

Heinricus IIII. König in Frankreich auf einem Pferd sitzendt

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpel-

gard gemacht sind folgende in die fürstliche
Kunstkammer gehörige Stücke verwahret.

[...]

1. Müntzkasten

Königs Henricii III. in Frankreich Bildnis zu
Pferd von Metall gegossen

HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 2 [...]

Henricus IV. rex Galliae auf einem Pferd sit-
zend, ist 13 Zoll hoch, auf einem Postament,
die Arbeit am Pferd und am Reiter ist über-
aus kunstreich und nett gemacht.

Zusatz: In einem gülden Rahmen Effigius
des Ravaillacs, occisori Henrici IV wobey das
Distichum ... Heu scelus, heu monstrum, qui
tantum qui cadere Regem,
Ausus es, an te quis cernere sustineat?

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2 (1771):

Nr. 8

Henricus IV. Rex Galliae, zu Pferd, recht
künstlich aus Metall gemacht, 13. Zoll hoch,
auf einem Postament von schwarz gebeizt
Holz. Oben auf dem Kasten.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, o. P. (1776–1784);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 117v (1784-1791);

HStAS A 20 a Bü. 151, fol. 180r (1791/92)

Zusätze: ~~im N. Schloß~~. Im J. 1817 wieder er-
halten

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 8
(1808):

In die Königliche Appartements sind
aus dem K. Kunstkabinet abgeliefert
worden: [...]

Nr. 8. Heinrich IV. König von Frankreich
zu Pferd. 13“ hoch.

HStAS A 20 a Bü 158 Nr. 5, o. P. (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.



N.8. Henricus IV. Rex Galliae z. Pferd, recht
künstl. Aus Metall, 13“ hoch auf e. Postament
v. schwarz gebaizt Holz

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden
bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen
Kunztzimmer gestandenen theils antik, theils
nach Antiken gefertigte Bronzen, welche
nach der Auskunft des Herrn Professors u.
Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiquität-
tenkabinett gestanden sind, wieder in das-
selbe zurückgegeben, nämlich:
1 bärtiger Mann zu Pferd

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 53, Anm. 74, S. 69,
Anm. 208, S. 100, Anm. 53.

1 Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS
A 20 a Bü 158, Nr. 6.

2 Fleischhauer 1976, S. 53, Anm. 74, S. 69, Anm.
208, S. 100, Anm. 53.

3 HStAS A 20 a Bü 4, S. 157.

4 Fischer 2010, S. 117f.

5 Es finden sich mehrere Portraits von Heinrich IV.
in der württembergischen Kunstkammer.

6 HStAS A 20 a Bü 21 (1705–1723), S. 3. Es handelt
sich dabei um einen bekannten Kupferstich, bei dem
das im Inventar zitierte Distichon unter dem Bildnis
erscheint. Digitaler Portraitindex: Mortzfeld A 17272.

7 Vgl. Seelig-Teuwen 1992.

8 AK Wien 1978/79, S. 239, Kat. Nr. 159 (Katharine J.
Watson); AK Augsburg 2005, S. 395, Kat. Nr. III. 14
(Christoph Trepesch).

9 AK Wien 1978/79, S. 240, Kat. Nr. 160 (Charles
Avery).

10 AK München 1980, Bd. 2, S. 121f., Kat. Nr. 171
(Regina Seelig-Teuwen).

11 AK Wien 1978/79, S. 237f., Kat. Nr. 156–158.

12 Inv. Nr. 348. AK Wien 1978/79, S. 237, Kat. Nr. 155
(Katharine J. Watson).

214 **Bronzestatuetten. Fliegender Merkur**

nach Giovanni Bologna (1529–1608)

Nürnberg oder Augsburg, um 1630

Bronze, Hohlguß vergoldet. H. 55,0 cm; neuer Sockel, eine Kugel aus Kunststein und lackiertes Holzbrett. D. 14,0 cm, H. 2,0 cm, B. 20,5 cm

Bezeichnung an der Unterseite des Sockels in Schwarz: E 377

LMW, Inv. Nr. E 377

Der Caduceus (Hermesstab) ist verloren, der rechte Zeigefinger gebrochen und gekittet, die Vergoldung beschädigt.

Der Götterbote scheint davonzufliegen – nur noch eine Fußspitze berührt den Boden. Seinen Heroldsstab, von dem allein der Griff erhalten ist, in der einen, streckt der nackte, noch knabenhafte Jüngling¹ die andere Hand hoch in den Himmel: Vielleicht deutet er auf Jupiter, von dem er die Botschaft erhalten hat, die er nun überbringen muss. Die Flügel an seinen Fersen und an der Kopfbedeckung ergänzen den Eindruck von Schwerelosigkeit – neben der Allansichtigkeit das eigentliche „Thema“ der Figur.

Giovanni Bologna konzipierte den fliegenden Merkur in den frühen 1560er-Jahren.² 1565 realisierte er zunächst eine fast lebensgroße Figur,³ die Kaiser Maximilian II. (reg. 1564–1576) von Cosimo I. de Medici (reg. 1537–1574) als diplomatisches Geschenk erhielt.⁴ Etwa zehn Jahre später änderte Giovanni Bologna seinen ersten Entwurf ab, er verwandelte die monumentale Figur in ein Virtuosenstück für Sammler. Dafür reduzierte er die Höhe und richtete die Komposition stärker an einer Vertikalen aus, sodass die Statuette nun von allen Seiten gleich gut betrachtet werden konnte. Aus dem vorwärtsstürmenden Merkur machte er eine „artistische Kunstfigur“.⁵ Sie wurde schnell in ganz Europa bekannt und avancierte später zu einem Hauptwerk der Kunstgeschichte. Die Repliken und

Varianten, die in allen Größen und Materialien nach Bolognas Vorbild bis ins 20. Jahrhundert hinein gefertigt wurden, sind Legion. Die prominentesten, wohl eigenhändig ausgeführten Exemplare, wiederum diplomatische Geschenke, stehen in den Kunstkammern in Wien⁶ und Dresden.⁷

Die württembergische Kunstkammer konnte mit zwei Varianten nach Giovanni Bolognas Merkur aufwarten, einer kleinen mit 3 Zoll⁸ und einer großen mit 14 Zoll Höhe. Beide Versionen scheinen sich erhalten zu haben. Bei dem hier vorliegenden, weitaus größeren und anspruchsvolleren Exemplar hat der Bildhauer das Vorbild in einem motivischen Detail abgewandelt: Der Stuttgarter Merkur trägt statt des Petasos einen prächtigen Helm mit einem Hahnenkopf in der Mitte und Voluten an den Rändern. Der Hahn ist ein selten verwendetes Attribut des Merkur, das den Gott als besonders kämpferisch⁹ und wachsam¹⁰ schildert.

Die im Vergleich zum Vorbild größere Nähe bei der Aktwiedergabe und das Knorpelwerk am Helm lassen vermuten, dass die Statuette um 1630 entstanden ist, als der Einfluss der Rubensschen Malerei auf die süddeutsche Skulptur spürbar wurde.

Die Herkunft der Statuette ist unbekannt.¹¹ Sie lässt sich aber mit Inventareinträgen verbinden, in denen die spezifische Körperhaltung des Merkur genau beschrieben wird: *Bildtnuß Mercuriy [...] Halt den rechten arm über sich, den Lincken unter sich. Steht mit gebogenen lincken Knie.*¹² Allerdings sind bei den Maßangaben Abweichungen zu konstatieren, denn im Inventar heißt es, die Statuette sei 14 Zoll hoch.¹³ [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard¹⁴ gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret. [...]

2. Kast. worinnen deß Einhorns geschnitten
4. Mercurius von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723):

Kasten L [...]

Tablinum 1 [...]

Noch ein Bildtnuß Mercuriy auf einem metallenen Postament in allem ad 14 Zoll hoch. Hält den rechten Arm über sich, den Lincken unter sich. Steht mit gebogenem lincken Knie

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 83, S. 13 (1771)

Nr. 83.

HStAS A 20 a Bü 86, S. 4, Nr. 4 (1771, mit Nachträgen um 1773):

Der Mercurius mit den Flügeln am Haupt und an den Füßen. Stehet allein auf dem linken Fuß, und hält den rechten hinter sich in die Höhe, und die rechte Hand hoch über sich, mit vorwärts gebogenem Leib

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 129r, Nr. 83 (1784–1791)

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, Nr. 83, fol. 195r (1791/92)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 83 (1808):

Ein ziemlich großes Bild Merkurs, das den rechten Arm über sich hält, den linken aber unter sich, u. mit dem linken Knie gebogen steht.

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):

Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im Königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestandenen theils antik, theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach der Auskunft des Herrn Professors u. Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiquitätenkabinett gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich:
[...] Merkur

Literatur: unveröffentlicht

¹ Giovanni Bolognas Biograf Raffaello Borghini (1537–1588) schreibt, die Statue für den Kaiser habe die Größe eines 15-jährigen Knaben. Hierzu Burk 2015, S. 57.

² Zur komplexen Entstehungsgeschichte zuletzt Burk 2015, S. 54–64.

³ Heute in schwedischem Privatbesitz. Zuletzt Burk 2015, S. 57f.

⁴ Anlass war die Vermählung des Sohnes von Cosimo I. de Medici mit der Schwester Kaiser Maximilians II.

⁵ Diemer 2004a, Bd. 1, S. 391.

⁶ AK Wien 2006, S. 259–261 (Claudia Kryza-Gersch).

⁷ AK München 2015, S. 150f., Nr. 4 (Dimitrios Zikos).

⁸ E 73. HStAS A 20 a Bü 83 (1771), S. 13, Nr. 82.

⁹ K. Schauenburg, Hermes, in: LAW 1995, Sp. 1269–1271.

¹⁰ Vergleichbar ist der Helm, den der Merkur auf der 1611 datierten Darstellung Balthasar Küchlers (1570–1641) trägt. Spranger 1989, S. 23f., Abb. 6, 7.

¹¹ Sie trägt wie alle Werke unbekannter Herkunft des Landesmuseums Württemberg eine Inventarnummer, der ein „E“ für Ersatz vorgeschaltet ist.

¹² HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 (1705–1723)

¹³ 14 Zoll entsprechen 35,5 cm, die Bronze ist aber 55 cm hoch. Immerhin wird in einem Inventareintrag ausdrücklich seine Größe hervorgehoben.

¹⁴ Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662).





215 Statuette. Pfeife rauchender Bauer mit heruntergelassener Hose

Niederlande, Mitte 17. Jh.

Bronze, Hohlguß mit zwei Röhren und schwarzer Patina. H. 7,3 cm; zugehöriger, gedrechselter, hohler Sockel aus Buchsbaumholz mit drei Kugelfüßen aus Elfenbein. H. 9,2 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe¹ in

Weiß:100 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 100

Die Pfeife in der Hand des Bauern fehlt.

Ein Bauer (?) mit Schaftstiefeln, Wams, Halskrause und Kappe hat sich mit heruntergelassenen Hosen hingehockt, um sich zu erleichtern. Dabei raucht er eine Pfeife (verloren).

Weihrauch (1967) hat die Bronze in die Literatur eingeführt. Er deutet sie als „humoristisches Zimmerbrunnenfigürchen“, das im 17. Jahrhundert in den Niederlanden entstanden sei. Zudem macht er auf zwei weitere Exemplare² in den Kunstkammern in Wien³ und Dresden⁴ aufmerksam.

Fleischhauer (1976) und Fischer (2004) datieren die Bronze in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts beziehungsweise um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Der hohe Grad an stofflicher Differenzierung in der Wiedergabe der unterschiedlichen Kleidungsstücke sowie der Hautpartien erinnert an Skulpturen, die unter dem Einfluss der Malerei von Peter Paul Rubens (1577–1640) um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Stilistisch und motivisch verwandt ist – wie schon Hein (2009) festgestellt hat – zum Beispiel eine Schnupftabakdose aus Elfenbein,⁵ die in Schloss Rosenborg in Kopenhagen aufbewahrt wird und zur Kunstammer der dänischen Könige gehörte.

Fleischhauer (1976) publizierte außerdem eine Notiz des Kammerschreibers Johann

Mayer, dass Herzog Eberhard III. von Württemberg (reg. 1628–1674) diese Bronze, *ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabak trinker und zumal seine Notdurft s.v. verricht*, im Jahre 1669 in die Kunstkammer herunter stellen [ließ,] dass solches hinfüro das Wortzeichen sein solle.⁶ Zu dem Vorgang bemerkte Fleischhauer, es läge „ein in seiner Widersprüchlichkeit echt barocker Gedanke darin, dass ausgerechnet eine so derbdrastische Figur zum Symbol einer Sammlung hat ausersehen werden können, der der Herzog eben jetzt zu einem gewissen Grade eine wissenschaftliche Aufgabe gestellt hatte“.⁷

Die Statuette ist in der Tat reizvoller als alle anderen Bronzen. Sie ist nämlich ein Gegenstand nicht allein zum Anschauen oder Anfassen, denn *wan man eine rauchkertz drunter stelt, bläßt an unterschiedlichen Orten den Rauch von sich*,⁸ genauer gesagt aus der Pfeife, die der Bauer in seinem linken Mundwinkel hielt,⁹ aus dem anderen Mundwinkel, aus den Ohren und aus dem Anus.

Die Darstellung des Bauern, der sich mit entblößtem Hinterteil lustvoll dem „Tabak-trinken“ hingibt, ist in ihrer Vieldeutigkeit wirklich ein geeignetes Signet für eine Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. Ex negativo thematisiert sie die Schaulust des Betrachters, denn das Zeigen des Gesäßes galt als Missachtung des Gegenübers. Über den Rauch vermag sie auch den Geschmacks- und den Geruchssinn¹⁰ des Besuchers anzusprechen. Zudem mochte das Figürchen Diskussionen über das Rauchen entfachen, das im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer mehr in Mode gekommen war.¹¹ Manche Zeitgenossen wie Molière (1622–1673) glaubten, dass „der Tabak ehren- und tugendhafte Gefühle bei all denen auslöst, die ihn nehmen“¹². Für andere, wie den protestantischen Quedlinburger Pfarrer Christian Scriver (1629–1693), „der sich als Erbau-

ungs- und Volksschriftsteller sowie Wegbereiter des Pietismus einen Namen gemacht hat“,¹³ führte das Tabakrauchen direkt in die Verdammnis. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 349 (1670–1690):
Von Ertz und Metall [...]
Ein von Metall gegossener Baur, so tabac trinket.

HStAS A 20 a Bü 7, S. 23 (1669–1671, 1684):
Actum den 8. und a. (?) 1669. [...]
Es ließen auf Ihr. Fürstl. Dhl. Durch des Cammerdiener Niclaus Knaus heut dato ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tabak trinker, und zumahl seine Notdurft S.v. verricht, in die Kunstkammer herunter stellen, mit Befehl dass solches hinfür das Wortzeichen sein solle.

HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723):
Kasten L [...]
Tablinum 1 [...]
Ein tabac raucher mit einer silbernen tabac Pfeiff, ist gemacht, wan man eine rauchkertz drunter stelt, bläßt an unterschiedlichen Orten den Rauch von sich. Zusatz: Die Pfeife fehlt.

HStAS A 20 a Bü 93, Nr. 79 (1776–1784):
Ein sehr fein ausgearbeitetes Bildlein, von Metall, in der Stellung eines Männleins, das seine Notdurfft verrichten will, mit entblößtem Hintertheil. Hatte vormals eine silberne Tabacspfeife im Mund, so aber nimmer zugegen. Das Postament, woraufes stehet, ist innen hohl, und so gemacht, daß, wann man ein Rauchkerzlein darunter stellt, das bild an verschiedenen Orthen, hinten und vorn Rauch von sich blast.
Zusatz: Die Pfeife fehlt.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 128r, v (1784–1791)

Gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 194r (1791/92)
Zusatz: Z.3. K 4.

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 379;
Fleischhauer 1976, S. 85, Anm. 307, 308;
Fischer 2004, S. 81, Nr. 19;
Kammel 2007, 154;
Hein 2009, I, S. 136, Kat. Nr. 261.

¹ Plinthe und Figur sind separat gegossen. An der Plinthe sind zwei Röhren befestigt, die in die Beine des Bauern hineinführen und auf die die Figur aufgesteckt wird.

² Auch die Exemplare in Wien und Dresden haben Öffnungen, aus denen Rauch entweichen könnte, und einen Sockel, in den man eine Rauchkerze stellen könnte. Kammel kommt anlässlich seiner Analyse des Wiener Exemplars zu einer anderen Deutung, die jedoch die Möglichkeit, die Figur selbst zum Rauchen zu bringen, nicht berücksichtigt. Kammel 2007, S. 153f.

³ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5894. Planiscig 1924, Kat. Nr. 353.

⁴ Dresden, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. IX. 19. Sponsel 1921, S. 334.

⁵ Hein datiert sie nur pauschal ins 17. Jahrhundert. Hein 2009, I, S. 136, Kat. Nr. 261.

⁶ HStAS A 20 a Bü 7, S. 23.

⁷ Fleischhauer 1976, S. 85.

⁸ HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1705–1723). Die Rauchkerze stellte man von unten in den Sockel hinein.

⁹ Die Pfeife ist verloren. Im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) heißt es noch, der Bauer halte eine silberne Pfeife in der Hand. HStAS A 20 a Bü 21, S. 2 (1703–1723).

¹⁰ Motivisch steht die Statuette der Darstellung des Geruchs aus der Folge der fünf Sinne von Pieter Jansz. Quast (1606–1647), verlegt von Claes Jansz. Visscher d. Ä. (1550–1612) nahe. Hollstein Dutch & Flemish Engravings, Bd. 18, S. 248, Nr. 52–56. Das Pfeife rauchen ist auf niederländischen Stichen mit Darstellungen des Geruchs zu finden und mit dem positiven Geruch der Rose kontrastiert. Siehe die Darstellung des Geruchs in der Folge von Chrispin de Passe (1564–1637). Hollstein Dutch & Flemish Engravings, Bd. 16, Nr. 285.

¹¹ Zu der Thematik vgl. Kammel 2007.

¹² Zitiert nach Kammel 2007, S. 144.

¹³ Kammel 2007, S. 144.

216 **Statuette. Schreitender Stier**

Giovanni Francesco Susini (ca. 1585–1653) nach
Giovanni Bologna (1529–1608)

Florenz, um 1650

Bronze, Hohlguß mit brauner Patina. H. 22,4 cm;
älter,¹ dreifach abgetreppter moderner Sockel
aus schwarzem Marmor. H. 14,6 cm, L. 25,9 cm,
T. 10,2 cm

Bezeichnung auf der Unterseite des Bauches in
Weiß: KK 20 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK weiß 20

Sockel an den Rändern bestoßen.

Giovanni Bolognas stolz daherschreitender Stier,² dessen kraftvolle Bewegung in seinem elegant auf die Kuppe gelegten Schweif ausläuft, gehört zu den am häufigsten wiederholten Bronzen des Bildhauers. Ausgangspunkt für die zahlreichen Repliken bildete jener Stier, den Bologna 1573 für Großherzog Cosimo I. de Medici (reg. 1537–1574) gefertigt hat³ und der heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz aufbewahrt wird.⁴ Auf ihn geht letztlich auch das Stuttgarter Tier zurück.

Zur Stuttgarter Bronze haben sich bislang nur Weihrauch (1967), Fleischhauer (1976) und Avery (1978) geäußert. Weihrauch und Avery haben sie nur ganz allgemein der „Bologna-Susini“-Werkstatt zugewiesen, Fleischhauer bezeichnet sie als ein Werk des Antonio Susini (1558–1624) nach Giovanni Bologna.

Die Stuttgarter Bronze steht dem Exemplar in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein in Wien nahe.⁵ Aufgrund der – im Vergleich zum Urbild Bolognas – summarischen Wiedergabe der Anatomie und



der feinen Ziselierung der Haare gilt dieses als eine um 1650 entstandene Arbeit aus der Werkstatt des Giovanni Francesco Susini.⁶ Dort wird auch die Stuttgarter Bronze entstanden sein.

Fleischhauer (1976) zählt die Statuette zu jenen Bronzen in der Kunstkammer, über deren Herkunft nur spekuliert werden könne und mutmaßt, sie stamme „vielleicht aus der Sammlung des Guth von Sulz“. In dem Inventar der Sammlung taucht zwar tatsächlich „ein messiner Ochs“ auf, aber es ist fraglich, ob ein so lapidarer Eintrag auf so ein kapitäles Stück zu beziehen ist. In den späteren Inventaren, erstmals bei Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725), wird die Bronze jedenfalls ausführlich beschrieben und als „kunstreich“ gewürdigt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, (um 1624):
Von Metall [...]
ein messiner Ochs

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 349 (1670–1690):
Von Ertz und Metall [...]
Ein Ochs von Metall auf einem schwarten Postament

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret. [...]
2. Kast worinnen deß Einhorns geschnitten
7. Ein Ochs von Metall

HStAS A 20 a Bü 21, S. 5 (1705–1723):
Kasten L [...]
Tablinum 3 [...]
Ein kunstreicher metallener Ochs 9 Zoll hoch hielt den linken Vorderfuß über sich, und steht auf den dreien anderen, krümmt den Schweif über sich, biß er ihm auf dem Rücken zu ruhen kommt

HStAS A 20 a Bü 83, S. 13 (1771):
Nr. 86
Ein künstlich gemachter Ochs von Metall, so auf 3. Füßen stehet, und den 4ten, nemlich den vorderen Lincken aufhebt, auch einen gantz krummgebogenen Schwantz hat, deßen unterer Theil auf dem Rücken aufliegt. Auf einem Postament von schwarz gebeiztem Holz.

Gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 129v, Nr. 86 (1784–1791):
Antiquitaeten von Bronze [...]
Auf einem Postament von schwarz gebeiztem Holz.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 195v (1791/92)
Zusatz: ~~Z.2, im N. Schloß~~

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 4, o. P., Nr. 86 (1808)

Gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 5, o. P., Nr. 86 (1811)

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 12 (1811):
Pretiosa an H. Thouret 1811 abgg.
N.12. Ochs

HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6 (1817):
Von der Schloßverwaltung Stuttgart werden bisher im königl. Residenz Schloß im rothen Kunstzimmer gestanden theils antike – theils nach Antiken gefertigte Bronzen, welche nach Auskunft des Herrn Professors und Bibliothekars Lebrecht im Kunst und Antiken Cabinet gestanden sind, wieder in dasselbe zurückgegeben, nämlich:
[...] 1 Ochs

Literatur:

Weihrauch 1967, S. 224, Abb. 275;
Fleischhauer 1976, S. 100, Anm. 47;
AK Wien 1978/79, S. 261 (Charles Avery).

¹ Der Sockel ist in der Liste von 1833 erwähnt. HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 6.
² Die Statuette geht motivisch erstaunlich direkt auf ein antikes Vorbild, eine Darstellung des Apis zurück, wie schon Weihrauch festgestellt hat. Weihrauch 1967, S. 224. Eine ganze Reihe von möglichen Vorbildern finden sich bei Kater-Sibbes / Vermaseren 1975, II. Vgl. etwa Nr. 321, Taf. LXXVI.
³ Vgl. hierzu Charles Avery in AK Wien 1978, S. 261.
⁴ AK Wien 1978/79, S. 260f., Kat. Nr. 177 (Charles Avery).
⁵ AK Frankfurt 1986, S. 180, Nr. 20. 1552 befand es sich in der Sammlung des Antwerpener Druckers und Verlegers Jan van Meurs (1619/20–1680).
⁶ Vgl. hierzu Tietze-Conrat 1917, S. 80, 82.



217 **Relief. Herzog Friedrich (?) von Württemberg (reg. 1593–1608) auf der Jagd**

Süddeutschland (?), Ende 16. Jh.

Buchsbaumholz

Bezeichnung auf der Unterseite: Aufkleber mit der Zahl 78 zwischen einem braunen Quadrat (links) und einem blauen Quadrat. Rückseitig in Schwarz: 52 mit rotem Punkt (mit Bleistift durchgestrichen), Aufkleber mit der getippten Aufschrift *Stuttgart 579*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 78

Das Relief zeigt einen hochgestellten Adligen bei der Jagd. Er ist zweimal – am linken Rand zu Pferd und in der Mitte des Reliefs mit seinem Jagdhund – im Vordergrund dargestellt und außerdem mehrere Male im Hintergrund. Dort, in einer hügeligen Landschaft, finden unter seiner Beteiligung unter anderem statt: eine Beiz-, eine Fallen-,

eine Hütten-, eine Netz-, eine Enten-, eine Tauben- und eine Hasenjagd. Gleichzeitig sind Bauern mit dem Einbringen der Ernte beschäftigt. Ein Wagen mit Heu fährt davon. Fleischhauer (1976), der das Relief erstmals erwähnt, verweist auf ein „verwandtes oder zugehöriges Stück im Musée des Arts décoratifs in Paris. Es trage die Aufschrift „1584 Jagd im Ortsbuoch in der Hart“. Das Format des Reliefs und die detailreiche Ausführung lässt Fleischhauer vermuten, dass es sich um das Modell für eine Goldschmiedearbeit handelte.

Das Relief weist kompositionell und motivisch enge Parallelen mit den zahlreichen von Stuttgarter Hofkünstlern erstellten Darstellungen auf, die Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) bei der Jagd zeigen: mit dem großen Jagdbild¹ und der Landtafel des Stuttgarter Amtes² im Landesmuseum, dem

Prunkschild im Musée Unterlinden in Colmar,³ sowie Zeichnungen⁴ in der Staatsgalerie Stuttgart. Liest man die Inschrift auf dem Pariser Stück anders als Fleischhauer, dem der Wortlaut vermutlich falsch übermittelt wurde,⁵ sind diese Ähnlichkeiten leicht erklärlich. Die Inschrift und die Datierung des Reliefs lassen vermuten, dass Herzog Ludwig mit seiner ersten Frau Dorothea Ursula (1559–1583) bei einer Hofjagd dargestellt ist, bei der „am Ort Buoch [Rems-Murr-Kreis]⁶ in der Hart [im Wald] Z 48 Stick [Hirsche] gefangen ward 1584“.⁷ Das Stuttgarter und das Pariser Relief sind eng verwandt. Vermutlich entstanden beide in jener Werkstatt, die den Ulmer Goldschmid Hans Jörg Merkle (Meister 1613, †1634) mit Modellen für seine Arbeiten belieferte. Dafür sprechen die Ähnlichkeiten der beiden Reliefs mit dem Merkle zugewiesenen Jagdpokal⁸ im



Ulmer Museum, den Herzog Friedrich von Württemberg 1607 den Ulmer Kaufleuten zum Geschenk machte, und einem Modell für einen Dolchbeschlag⁹ im Berliner Kunstgewerbemuseum. Wahrscheinlich zeigt das Stuttgarter Relief jedoch nicht Herzog Ludwig auf der Jagd, der sich bei Hofjagden stets mit seiner Gemahlin darstellen ließ, sondern eher Herzog Friedrich. Demnach wäre es in der Zeit um 1600 entstanden.

Über die Herkunft des erstmals im Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) erfassten Stücks ist nichts bekannt. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 17, S. 17 (1705–1723):

Drittes Gefach [...]

Eine Jacht auf buchsbaumenem Brettlein

14 Zoll lang in vergoldetem Rahmen, von überauß subtiler und kunstreicher Arbeit ins perspektivisch gegraben

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 11 v (1784–1791):
Nro. 52

Eine Jagd auf einem langen schmalen Täflein von Buchsbaum Holz, mit vielen sehr schön erhaben gearbeiteten Figuren.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11v (1791/92):
Zusätze: (III); Z.3. , II. Z., A. 2

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 101, Anm. 64.

¹ Fischer 1992, S. 227f.

² Kat. Stuttgart 1998, S. 120, Nr. 94.

³ AK Heidelberg 1986, Bd. 1, S. 194.

⁴ Geissler 1969, S. 80ff. AK Stuttgart 1979/80, Bd. 2, S. 8f.

⁵ Ich danke Pauline Juppín, Musée des Arts décoratifs, Paris, für die Übermittlung einer Abbildung und der technischen Angaben zu dem Stück. Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. GR 798, Collection Grandjean, 1923, 7,3 x 46,3 cm.

⁶ Ich danke Christel und Wolfgang Fezer, Remshalden, für die Übermittlung von Informationen zur Buocher Höhe.

⁷ Das Pariser Stück zeigt demnach eine Hofjagd mit Herzog Ludwig von Württemberg. Die Datierung des Reliefs mit 1584 wirft allerdings Fragen auf: Bei der Dame, die an seiner Seite dargestellt ist, handelt es sich wohl um seine erste Gemahlin, Dorothea Ursula, die allerdings schon 1583 verstorben war. Seine zweite Ehe mit der damals erst dreizehnjährigen Pfalzgräfin Ursula (1572–1635) schloss er erst 1585.

⁸ Meinz 1965, S. 48.

⁹ Pechstein 1968, Kat. Nr. 240.

218 Relief. Christus im Gebet

Süddeutschland, um 1600

Birnbaumholz mit braunem, transparentem

Überzug. H. 40,0 cm, B. 29,5 cm

Bezeichnung rückseitig in der rechten oberen

Ecke mit einem Aufkleber mit der gedruckten Zahl:

116 und mit rotem Punkt. Größerer, beschädigter

Aufkleber mit der Aufschrift in Bleistift: 134

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 116

Fassungsreste an den äußeren Rändern der figürlichen Darstellung. Eine Haarlocke unterhalb des Ohres ausgebrochen.

Mit sprechend geöffnetem Mund blickt Christus nach oben und betet. Dargestellt ist wahrscheinlich das berühmte Gebet Jesu am Abend vor seiner Kreuzigung auf dem Ölberg (Lukas 22, 40–46).

Der Bildausschnitt ist ganz eng gewählt, der Betrachter kommt Christus erstaunlich nahe, kann ihm direkt ins Angesicht schauen, mit ihm beten. Gesteigert wird die Suggestionskraft der Inszenierung noch durch die naturnahe Wiedergabe von Haut und Haaren. Gleichwohl wirkt die Darstellung in ihrem Detailreichtum und der demonstrativ vorgetragenen Schnitzkunst „altmeisterlich“. Offensichtlich wollte der Bildhauer sein Kunststück nicht nur altertümlich erscheinen lassen, sondern dass es als ein Werk von Albrecht Dürer (1471–1528) wahrgenommen würde. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein galten in den Kunstkammern Europas nicht nur Dürers Gemälde, Grafiken und Zeichnungen quasi als Reliquien, sondern auch seine Skulpturen, die der angebliche Alleskönner ebenso geschaffen habe. Für die begierigen Sammler entstanden in Ermangelung von gesicherten Originalen gerade auf dem Gebiet der Skulptur eine Fülle von Werken, die den Stil Dürers nachahmten – viele auch in Fälschungsabsicht.

Der Bildhauer des Stuttgarter Reliefs kombiniert – das Vorbild jeweils variierend – den Kopf des aufblickenden Christus aus der

Großen Passion¹ mit den Händen des betenden Apostels aus dem berühmten Heller-Altar,² in den Dürer ein außerordentliches Maß an Sorgfalt bei der Ausführung investierte und dessen Mittelteil Maximilian I. von Bayern (reg. 1597–1651) gegen eine jährliche Stiftung kopieren ließ, um das Original in seiner Residenz zu zeigen.³

Fleischhauer (1976), der das Relief in die Literatur eingeführt hat, bezeichnet es als im Rahmen der Dürerrenaissance entstandene Fälschung aus der Zeit um 1600. Zugleich weist er auf die Herkunft des Stückes hin. Unter Berufung auf einen Eintrag im Inventar von 1670 gibt Fleischhauer an, Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) habe es 1670 für 80 Gulden bei dem Nürnberger Juwelier Johann Negelein (1634–1690) erworben.⁴ In dem fraglichen Inventareintrag wird jedoch nicht Johann Negelein als Verkäufer genannt, sondern „David Negelein, Kunsthändler von Nürnberg“, der sich in Stuttgart „eingefunden und mit etlichen schönen Stücken bei Serenissimo angemeldet“ habe.⁵

Beck (1981) reiht das Stuttgarter Relief in jene Gruppe von Bildwerken ein, die im 17. Jahrhundert als eigenhändige Werke Dürers galten. Er weist zudem auf die demonstrative Übernahme der berühmten „Beten-den Hände“⁶ hin, die allerdings kompositionell zu einer unorganischen, additiven Wirkung geführt habe.

Zoege von Manteuffel (1985) hebt hervor, das Relief sei nicht als Fälschung zu bezeichnen. Aus ihm spreche vielmehr die damalige Verehrung des Künstlers Dürer sowie „in der Konzentration auf das Persönliche [...] eine neue, gemütvolle Frömmigkeit“. Fischer (2004) betont die eindrucksvolle, ganz auf den frommen Betrachter ausgerichtete Inszenierung des betenden Christus, die sich aus der Funktion des Reliefs als Andachtsbild erkläre.

Weil sich der Bildhauer des Reliefs hinter

dem vermeintlichen Stil Dürers „versteckt“, ist es bislang nicht gelungen, ihn zu identifizieren. Auch die bisherige Datierung „um 1600“ ist vage und leitet sich wohl nur von der um 1600 angeblich besonders virulenten Dürerrenaissance her.

Die Stuttgarter Kunstkammerer des 17. und 18. Jahrhunderts waren sich, was die Bezeichnung des Themas der Darstellung angeht, bei ihren jeweiligen Inventareinträgen unsicher: Beim Ankauf im Jahr 1670 wurde das Relief fälschlicherweise als Salvator bezeichnet, später unspezifisch als Bildnis Christi. Die Autorschaft Dürers galt ihnen hingegen stets als sicher. Erst im zwischen 1830 und 1873 verfassten Hauptbuch wird angemerkt, dass sich an dem Stück keine Signatur Dürers befinde.

Angesehen als ein Werk des berühmten Albrecht Dürer, war es in der herzoglichen Kunstkammer sicher stets hoch geschätzt. Zeitweise hing es in dem *Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard*⁷ Gemach. Dort, in dem ursprünglich eigentlich als reine Gemäldegalerie angelegten Raum, war eine Reihe von wertvollen Gegenständen aufgestellt, vielleicht weil sie in der Kunstkammer im Alten Lusthaus keinen Platz mehr gefunden hatten.⁸ [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, S. 33 (1669/70):

19. May 1670

III. Alß sich allhier David Negelin Kunsthändler von Nürnberg eingefunden und mit etlichen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet, ließen ihre fürtl. Durchlaucht ihme in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren, und handelten ihme von seinen Kunstsachen nachfolgende Stückh ab [...]

5.

item von ihme Dürern, der Salvator, in Holtz künstlich geschnitten 80 fl.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381
(1670–1690):

*Von und in Holtz geschnittene Sachen [...]
Ein Bildnus Salvatoris von Albrecht Dürer in
Holz geschnitten*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 44 (o. D., um 1680–
1690):

*In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpel-
gard Gemach sind folgende in die fürstliche
Kunstammer gehörige Stücke verwahret.
[...]*

7. An dem Kupferstich Kasten

*35. Daß Bildnis Christi Von Albrecht Dürer in
Holtz geschnitten.*

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 228 (1754):

Stuttgart

Consignation

Derer ao 1754

*Bey Fürstlicher Kunstammer befindlichen
Gemälde [...]*

*Nr. 228. Ein Stuckh Christus in Holz geschnit-
ten. Von Albrecht Durr.*

HStAS A 20 a Bü 130, S. 5v (1784–1791):

Artefacta [...]

Nro. 11

*Das Bildnis Christi bis auf die Brust erhaben
von Holz geschnitten von dem berühmten
Albrecht Dürer von Nürnberg.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4r, v (1791/92)

Zusatz: *Mz Cab.*

Literatur:

Grüneisen 1831, S. 415;

Fleischhauer 1976, S. 73f., Anm. 285;

AK Frankfurt 1981/82, S. 140,

Kat. Nr. 79 (Herbert Beck);

AK Stuttgart 1985a, S. 118f.,

Kat. Nr. 20 (Claus Zoege von Manteuffel);

Fischer 2004, S. 12, Kat. Nr. 2.



¹ Meder 1932, S. 115; Hollstein German Engravings, S. 115; Strauss, S. 38; Schoch / Mende / Scherbaum 2002, S. 156.

² Decker 1996, S. 38–45; Sander / Schulz 2013, S. 221.

³ Reuter 2007/08, S. 127–129.

⁴ Zu den von Negelein erworbenen und noch erhaltenen Gegenständen zählt neben dem Relief noch ein weiteres vermeintliches Werk des großen Meisters „ein Hase von Albrecht Dürer gemahlt“. Vgl. Kat. Nr. 236.

⁵ HStAS A 20 a Bü 7, S. 33.

⁶ Albertina, Wien, Inv. Nr. 3113. AK Wien 2003, Kat. Nr. 111 (Heinz Widauer). Populär geworden sind Dürers Hände allerdings frühestens im 19. Jahrhundert. Vgl. Wimmer 1999.

⁷ Sibylla (1620–1707), Witwe Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662) und Schwester Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674)

⁸ Fleischhauer 1976, S. 91;

219 Statuette. Kampf zwischen Hexe und Teufel

Meister R. v. V.

Süddeutschland, um 1630

Laubholz. H. 14,8 cm

Bezeichnung rückseitig an der Plinthe in Schwarz:

E 297, auf der Unterseite in Blei E 297

LMW, Inv. Nr. E 297

Schwundriss im linken Bein des Teufels, ein Stück des Schürzenknotens verloren.

Eine alte Frau, die sich mit langem Rock, Schürze, Stiefeln und Kopftuch ganz verhüllt hat, erwehrt sich eines halb nackten, nur mit einem antikischen Schurz, wie ihn Feldherren tragen, angetanen gehörnten Mannes, der sie mit erigiertem Penis bedrängt. Sie packt ihn beim Schopf zwischen den Hörnern und schlägt mit einem Spinnrocken auf ihn ein. Auch wenn der liebestolle, ebenfalls nicht mehr junge Teufel, der sich zur Tarnung Laub und Zweige um den Kopf und um die Waden gebunden hat, eine Haarsträhne der Frau zu fassen bekommen hat, scheint es, dass die kräftige alte Hexe den Kampf gewinnen wird.

Fleischhauer (1976) hat die Gruppe erstmals erwähnt und als „niederländisch um 1600“ eingeordnet. Beck (1981) wiederholt die zeitliche Einordnung Fleischhauers und deutet die Kleinplastik als ein Werk der Dürerrenaissance. Motivisch variere sie Albrecht Dürers (1471–1528) Kupferstich

aus dem Jahr 1514, der ein tanzendes Bauernpaar zeigt. Heitmann (1988) gelingt es, die Vorlage für die Stuttgarter Gruppe präziser zu bestimmen: Sie geht fast wörtlich auf einen Kupferstich von Jakob Binck (1490/1504–1569) aus dem Jahr 1528 zurück, der den Kampf zwischen Hexe und Teufel zeigt.¹

Wie zuletzt von Götz-Mohr (1989) ausgeführt hat, sind drei Gruppen mit derselben Darstellung überliefert,² die sehr ähnlich gearbeitet sind und deshalb aus derselben Bildhauerwerkstatt stammen dürften: Das in den Details am feinsten ausgearbeitete Exemplar ist das der Frankfurter Skulpturensammlung im Liebieghaus, dann folgt die Stuttgarter Gruppe und schließlich ein Werk im Frankfurter Privatbesitz. Das Exemplar im Liebieghaus trägt unter der linken Fußsohle das Monogramm „R. v. V.“, das allerdings bislang nicht aufgelöst werden konnte. Die Gruppe ist erstmals im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) erfasst, das zwischen 1670 und 1690 geschrieben wurde. Sie zählte also vermutlich zu den eher ‚modernen‘ Kunstwerken in der Kunstkammer Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674).

Obwohl das Stück in den alten Inventaren auftaucht, hat Christoph Friedrich von Stälin (tätig 1830–1873) es nicht in das Kunstkammer-Hauptbuch eingetragen. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):

Von und in Holtz geschnittene Sachen [...]

Kasten H

Eine Schlacht deß teufels mit einem alten Weib, von Buchsbaum, auf einem schwartzen Postament.

HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723):

Viertes Gefach [...]

Noch ein anderer Kampfzwischen dem Teufel und einem alten Weib, welches sich mit der Spinnkunkel wehret, von Buchsbaum, hoch 7 Zoll, samt Postament 1 Schuh.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 26r (1791/92):

Artefacta [...]

Nro: 139

Ein altes böses Weib, so sich mit einem Mannsbild raufft, und mit dem KunkelHaupt zuschlägt, aus Buchsbaum Holz geschnitzelt. Auf schwarz gebeiztem Postament (III.)

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 70, Anm. 211;

AK Frankfurt 1981/82, S. 174,

Kat. Nr. 106 (Herbert Beck);

Heitmann 1988, S. 26, 29;

Götz-Mohr 1989, 139f.

¹ Hollstein 117.I, Bartsch 1802-1821, Bd. 8

² Aus der Werkstatt des Meisters R. v. V. stammt eine weitere Gruppe im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, die allerdings motivisch abweicht. Siehe dazu Heitmann 1988, S. 26, 29. Eine mit der Hamburger Gruppe motivisch übereinstimmende Gruppe befand sich – neben der hier beschriebenen – auch in der Stuttgarter Kunstkammer. HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723).



220 **Statuette. Büßender Heiliger
Hieronymus**

David Heschler (1611–1667), zugeschrieben
Ulm, um 1630

Buchsbaumholz. H. 14,5 cm

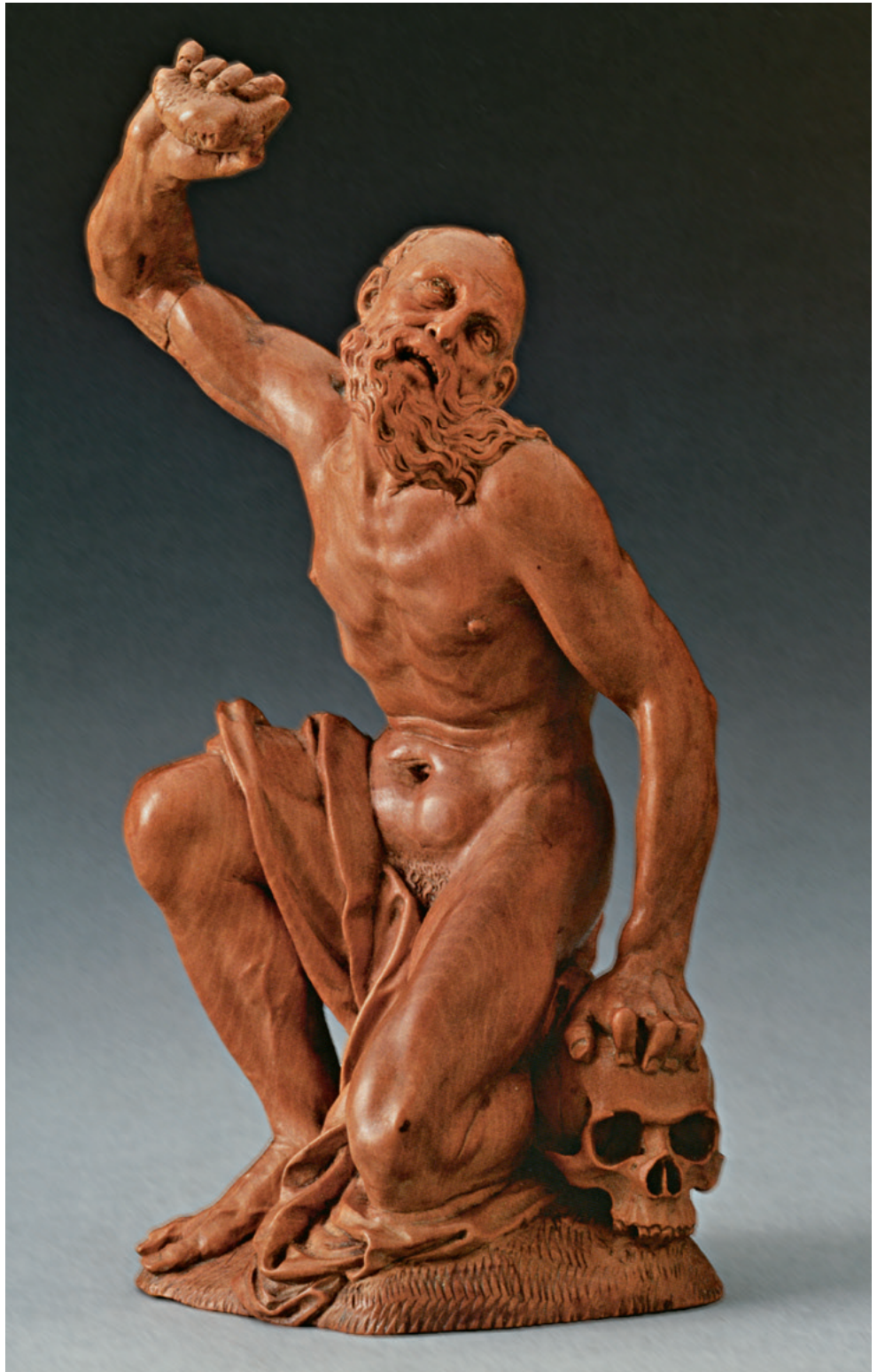
Bezeichnung rückseitig in Blau: 92 zwischen
einem rotem Punkt, einem weißen und einem
blauen Quadrat, auf der Unterseite: 92 mit rotem
Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 92

Anstückung des rechten Arms gelockert.

In größter Verzweiflung blickt Hieronymus nach oben und scheint Gott anzurufen. Halb kniend, halb sitzend stützt er sich mit der Linken auf einen Totenkopf, der ihn an sein baldiges Ende erinnert und die Notwendigkeit, Buße zu tun, unterstreicht. Dazu schlägt er sich mit einem Stein gegen die Brust. Die Nacktheit des Büßers ist ganz demonstrativ vorgeführt: Zwar ist das Geschlechtsorgan selbst nicht zu sehen, aber das Schamhaar ist zur Schau gestellt,¹ denn die fleischliche Lust ist der Grund für die Buße des Hieronymus, in dessen „kalte[m] Leib und halbtote[m] Fleisch noch immer das Feuer sündlicher Begier tobte“², wie in der Legenda Aurea zu lesen steht.

Fleischhauer (1976), der die Herkunft der Figur aus der Kunstkammer belegt, ordnet sie als um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland entstanden ein. Theuerkauff (1994 und 2000) lokalisiert sie nach Ulm, bleibt jedoch unentschieden, ob sie



dem Meister des Buxheimer Hochaltars³ oder David Heschler zuzuschreiben sei. Fischer (2004), für den der Buxheimer Hochaltar ein Werk aus der Werkstatt von Sigmund und David Heschler ist, schreibt die Kleinplastik David Heschler zu und datiert sie um 1630.

Heschler vereint in seiner Statuette mehrere Darstellungstypen der Hieronymus-Ikonografie: den des über den Tod sinnierenden Gelehrten, den des sich kasteienden Büßers und den die Stimme Gottes hörenden Hieronymus. In der komplexen Ikonografie und der spiralförmigen Anordnung der Gliedmaßen, welche noch auf die berühmten Figuren Giovanni Bolognas (1529–1608) zurückgeht, erweist sich Heschler als konservativ. Indes zeigt er sich in der von Rubens (1577–1640) geprägten sinnlichen Aktwiedergabe modern und erreicht hierin fast die Qualität der Werke seines Zeitgenossen und Vorbildes Georg Petel (1601/02 bis um 1634).

Die Skulptur zählt zu jenen Gegenständen, die zwar zur Kunstkammer Eberhards III. (reg. 1628–1674) gehörten und als solche auch von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) inventarisiert wurden, die aber nicht im Alten Lusthaus gezeigt, sondern – zumindest eine Zeit lang – im Schloss, im „Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard“⁴ gemacht“ aufbewahrt wurden. Sie zählte wohl zu den „modernsten“ Skulpturen, die dort präsentiert wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):
Von und in Holtz geschnittene Sachen [...] *Kasten H*
S. Hieronymus von Buchsbaum

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemacht sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret.
[...]

3. *Kasten für die Goldmüntzen*
13. *Hieronymus, von Holtz*

HStAS A 20 a Bü 17, S. 16 (1705–1723):
Viertes Gefach
Von Buchsbaum der Hieronymus, kniened und den rechten Arm über sich in der Luft erhebend, und die lincke Hand auf einem Todenkopfliegend, 6 Zol hoch, auf einem schwarzen Postament.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v (1784–1791):
Nro. 149
Der Hl. Hieronimus aus Buchsbaum geschnitzelt

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 92
früher No. 149
Der h. Hieronymus aus Buchsbaumholz geschnitzelt.
5¼ Z. hoch

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 89, Anm. 3;
Theuerkauff 1994, S. 325;
Theuerkauff 2000, S. 1707;
Fischer 2004, S. 22, Nr. 5.

¹ Zu dieser Deutung siehe AK Frankfurt 1985, S. 364, Kat. Nr. 63 (Dieter Blume).
² Zitiert nach Benz 1969, S. 758.
³ Fischer 1985.
⁴ Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1648–1662).

221 Relief. Perseus befreit Andromeda

Deutschland, Mitte des 17. Jh.

Laubholz. H. 14,3 cm, B. 28,5 cm

Bezeichnung rückseitig Zettel: 81 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 81

Die äthiopische Königin Kassiopeia war so hochmütig zu behaupten, ihre Tochter Andromeda sei schöner als die Nereiden. Zürnend schickt daraufhin deren Beschützer Neptun das Meerungeheuer Ketos nach Äthiopien. In seiner Not befragt der äthiopische König das Orakel und erfährt, die einzige Möglichkeit sein Land zu retten sei es, dem Tier die Tochter zu opfern. Andromeda, bereits an einem Felsen am Meer angeketet, wird jedoch von Perseus gerettet. Er fliegt auf Pegasos herbei, tötet das Ungeheuer und nimmt sich Andromeda zur Frau. Bei der Darstellung der Geschichte (Ovid, Metamorphosen IV, 663–739) beschränkt sich der Bildhauer des Stuttgarter Reliefs auf die drei wichtigsten Protagonisten und

ordnet diese bildparallel an:¹ Vor der angstvoll erstarrten Andromeda schwebt Perseus über dem schon von Pfeilen verletzten Ketos und wird ihm mit seinem Schwert gleich den Todesstoß versetzen.

Die erste, bislang nicht beachtete Äußerung in der Sekundärliteratur zu dem Relief stammt von Carl Grüneisen (1802–1878). Im Jahr 1831 erwähnt er das Stück – wohl in Kenntnis der alten Inventare oder durch Hinweise vonseiten des Museums aufmerksam geworden – in seiner Rezension zu Joseph Hellers (1758–1849) Dürer-Monografie aus dem Jahr 1927. Mit ihr will er auf von Heller noch nicht bearbeitete Werke Dürers oder seines Umfeldes aufmerksam machen. Grüneisen (1831) berichtet, das Relief, „das wenigstens in einzelnen Theilen mit seltener Nettigkeit und Kraft geschnitzt ist“, werde Albrecht Dürer (1471–1528) zugeschrieben, die Signatur fehle allerdings.

Fleischhauer (1976) konnte das Relief im 1784/85 erstellten Inventar von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) nachweisen, in dem es als ein Werk von Albrecht Dürer eingetragen ist, und denkt es sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland entstanden. Beck (1981) beschreibt die Komposition des Reliefs als eklektizistisch, die Figuren wirkten additiv nebeneinandergesetzt, es seien „Motive unterschiedlicher stilistischer Herkunft zusammengefügt“. Während die streng frontal angeordnete Figur der Andromeda altertümlich wirke, belegten „die abrupte Perspektive der zwischen den Pferdebeinen erscheinenden Landschaft und das Rollwerk des Schildes die Entstehung des Reliefs im 17. Jahrhundert“. Letztlich datiert er das Relief in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Beck (1981) betont zudem die „originelle Wirkungsgeschichte“ des Reliefs: Spätestens ab 1821 habe es als ein Werk Albrecht Dürers gegolten. In diesem Zusam-



menhang zitiert er einen Inventareintrag, der angeblich aus diesem Jahr stamme. Tatsächlich handelt es sich dabei jedoch um jenen Eintrag vom Ende des 18. Jahrhunderts, den bereits Fleischhauer zitiert. Die angebliche Autorschaft von Albrecht Dürer wird in jedem Inventareintrag zu dem Relief betont, in dem von 1784/85 ist zudem festgehalten, dass dem Stück auch noch eine Beschreibung beiliege. In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass in Vischers Inventar² eine einseitige Abhandlung zu den Werken Albrecht Dürers eingeklebt wurde. In ihr werden die Merkmale der Dürerschen Kunst einschließlich seiner plastischen Arbeiten beschrieben. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 75r (1784–1791):
Pretiosa und Artefacta [..]
 Nro. 164
Ein Stück bas relief in Holz, von dem berühmten Albrecht Dürer nebst einer beilie-

genden Beschreibung.

Nach den Urkunden Lit: F. I. Q. seit 1771 beim MünzCabinet.

Beischrift: *Na diese piece ist 1785 bei der Verlagerung des H: Kunstcabinets vom Herrenhaus in die academie vom Münzcabinet dafür zurückgegeben, und wieder in dieses Inventarium hub. fol. 29 unter die pretiosa und artefacta sub Nro. 220 eingetragen worden.*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 37v (1791/92):
Pretiosa und Artefacta
Nro 220 von inf. fol. 75
Die Historie, wie Perseus die Andromedam befreit, von Albrecht Dürer, en bas relief in holz geschnitten. Im vergoldeten Rahmen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 29r (1784–1791):
 Zusatz: III

Literatur:

Grüneisen 1831, S. 415;
 Fleischhauer 1976, S. 124, Anm. 36;
 AK Frankfurt 1981/82, S. 132,
 Kat. Nr. 73 (Herbert Beck).

¹ Von der Anlage her vergleichbar sind die Darstellungen von Hendrik Goltzius (erwähnt 1591, gest. 1616) und Giuseppe Cesari (1568–1640). AK Hamburg 1993, S. 169, Kat. Nr. III.19 bzw. S. 168, Kat. Nr. III. 18.

² Die Abhandlung erstreckt sich über eine Seite und ist dem *Inventarium über das herzogliche Kunstkammer Cabinet* vorangestellt, das Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) 1791/92 verfasst hat. HStAS A 20 a Bü 151.



222 Schale. Schwimmende Meerestiere

Süddeutschland, Mitte 17. Jh.

Zedern- oder Sandelholz. H. 11,5 cm, L. 15,6 cm

Bezeichnung auf der Unterseite in schwarzbrauner

Tinte: *Y. 4 uff / der lincken Seitten* und in Schwarz:

KK blau 118, an der Lippe ein grünes, ein weißes

und ein blaues Feld sowie ein roter Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 118

Bekrönender Drachenkopf am Hals geklebt.

Die ganze Schale scheint in Bewegung: Gebildet wird sie aus einer Fülle von Meerestieren, die sich gegenseitig umschlingen. Ein Ungeheuer mit aufgerissenem Maul gibt den Henkel ab.

Landenberger (1973) gibt eine erste Einordnung, deutet das Gefäß als Modell für eine Goldschmiedearbeit, lokalisiert es nach Süddeutschland und datiert es in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Fleischhauer (1976) übernimmt die vorgeschlagene Datierung, lokalisiert das Stück – ohne weitere Begründung – aber in die Niederlande. Rentsch / Strattmann / Siefert (1981) folgen wiederum Landenberger und geben zu bedenken, dass die Schale wegen des kostbaren Hartholzes auch von vornherein als Kunstkammerstück gedacht gewesen sein könnte. Außerdem verweisen sie auf Ähnlichkeiten mit dem Stuttgarter Nashornpokal, ein Werk mit einer Fassung des Goldschmiedes Hans Mayer (um 1624–1687), der seit 1650 Stuttgarter Bürger¹ war und dessen Arbeiten laut Theuerkauff² den Arbeiten von Georg

Pfründt (1603–1663) nahestehen.

Ein motivisch, stilistisch und von der Funktion her gut vergleichbares Stück, das als ein vermutlich in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenes Modell für einen Elfenbeinpokal gilt, gehörte ehemals zum Bestand der Königlich Dänischen Kunstkammer und wird heute auf Schloss Rosenborg aufbewahrt. Aus derselben Werkstatt wie das dänische Stück könnte auch die Stuttgarter Arbeit stammen.

Die Virtuosität in der Ausarbeitung, das exotische Material und die zwischen Natur und Kunst changierende Darstellung machen dieses Werk zu einem beispielhaften Kunstkammerstück und zu einer der qualitativsten Kleinplastiken in der württembergischen Kunstkammer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 28, S. 10 (1705–1723):

Kasten Y [...]

Das trittte Gefach [...]

N. 8. hangend

Ein indianisch Trinkgeschirr, sehr kunstreich von Buchsbaum geschnitzt. Zum laengsten 6. Zoll dief 2 ½ Zoll das orificium ist oben in seiner Circumferentz formirt [hier ist eine kleine Umrißzeichnung eingefügt]. Außenwendig ringstumbher mit vielen kuenstlich durch einander geschrenkten Fischen, sampt einem Kopfeines bissigen thiers, so oben hoch hinauff über das Geschirr gehet und die Zähne bläcket.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 78v (1784–1791):

Pretiosa

Nro. 186

Ein sehr schönes hölzernes Gefäß von Sandelholz, als ein Drache formiert, nebst anderen Figuren dabey.

~~*Nach denen Urkunden Lit. F., I. Q. seit 1771 beim Münz-Cabinet.*~~

Literatur:

Landenberger 1973, S. 50;

Fleischhauer 1976, S. 66;

AK Bruchsal 1981, S. 479, Kat. Nr. H 9

(Dietrich Rentsch, Rosemarie Strattmann, Helge Siefert).

¹ Inv. Nr. KK braun-blau 44; Theuerkauff 1974, S. 94.

² Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. Nr. 5525; Gundestrup 1991–1995, Bd. I, S. 318, Kat. Nr. 769/394.

223 Statuette. Sogenannte Menschenfresserin

Leonhard Kern (1588–1662)

Schwäbisch Hall, um 1650

Buchsbaumholz. H. 19,9 cm

Bezeichnung rückseitig in Schwarz *E 799*; unter dem Sockel in Schwarz: *E 799* mit rotem Punkt sowie ein Zettel mit Aufschrift in schwarzer Tinte:

219 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. E 799

Beide Beine angestückt. Am linken Fuß drei Zehen verloren. Verzapfung zwischen Figur und Sockel neu. Anstückung des linken Beines gelockert.

Die schockierende Darstellung einer hässlichen Alten, die nackt dasitzt und gierig in ein abgetrenntes Menschenbein beißt, zählt zu den Erfindungen von Leonhard Kern, die in seiner Werkstatt besonders oft dargestellt wurden: Fünf Figuren mit diesem Sujet sind bislang bekannt geworden.¹

Die Stuttgarter Statuette wurde 1952 unter der Bezeichnung *Avaritia* erstmals veröffentlicht, dem Umkreis von Kern zugeschrieben und in die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert.² Grünenwald (1969) nennt sie „*Avaritia-Gäa*“, schreibt sie mit Hinweis auf die signierte Skulptur gleichen Themas in der Berliner Skulpturengalerie Leonhard Kern zu und datiert sie um 1635. Die stark naturalistische Körper- und Bodengestaltung erinnern Grünenwald (1969) an „*Paduaner* und *Nürnberger Naturabgüsse* des 16. Jahrhunderts“ und an den „*stil rustique*“. Später (1988) korrigiert sich Grünenwald. Unter dem Titel „*Gäa und/oder Allegorie der Hungersnot* (?), *Personifikation der Menschenfresserin* (?)“ schreibt sie die Figur wegen Mängel in der Ausführung, die im Vergleich mit den Exemplaren in Berlin³ und Wien⁴ deutlich würden, und des abweichenden Sitzmotivs zwei Werkstattmitarbeitern von Leonhard Kern zu, nämlich Johann Georg

Kern (1622–1698) und Johann Jakob Betzoldt (1621–1705). Sie denkt nun, die Skulptur sei nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden.

Fischer (2004) hingegen bleibt bei der Zuschreibung an Leonhard Kern selbst und bei der früheren Datierung. Nach Fischer ist es bis heute nicht gelungen, das dargestellte Sujet eindeutig zu bestimmen. Aber gleichgültig, ob nun Gäa, der Geiz, eine Allegorie der Hungersnot oder der Grausamkeiten des Dreißigjährigen Krieges dargestellt sei,⁵ personifiziere Kern das Grausame, das sich offenbart, wenn alle Schranken gefallen sind. Schonungslos stelle er eine ganz von niedrigsten Trieben beherrschte Person zur Schau. Damit entwerfe er ein krasses Gegenbild zu jenen tugendhaften Gestalten, mit denen die absolutistisch herrschenden Fürsten in der gängigen höfischen Ikonografie verglichen würden. Vermutlich sei es gerade die Formulierung eines negativen Gegenbildes, das die fürstlichen Sammler an Kerns Darstellung so fasziniert habe.

Für die Deutung der Statuette als Menschenfresserin spricht, dass sie in den Inventaren tatsächlich als solche bezeichnet wird. Allerdings wird sie erst in den späteren erwähnt, scheint also erst unter Herzog Carl Eugen von Württemberg (reg. 1737–1793) in die Kunstkammer gekommen zu sein. Obwohl in den Inventaren nachzuweisen, hat Christoph von Stälin (tätig 1830–1773) das Stück nicht in das Kunstkammer-Hauptbuch eingetragen. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 72v (1784–1791):

Pretiosa [...]

Nro. 148

Eine hölzerne Statue, sitzend einen Menschen Fresser vorstellend, der einen Schenkel an dem Maul hat. Nach dem Urkundt, Lit: F. I. Q. beim Münz Cabinet seit 1771 befindlich.

Beischrift: Na. Diese piece ist 1785 bei Verlegung der herzogl. Kunst und Naturalien cabinets vom Herrenhaus in die Academie von dem Münzcabinet dahier zurückgegeben und wieder in dieses Inventarium sup. fol. 29. unter pretiosa und artefacta hub Nr. 219 eingetragen worden.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 37v (1791/92):

Arte Facta [...]

Nro: 219

Eine sitzende hölzerne Statue, so eine Menschenfresserin vorstellt, die wirklich von einem Schenkel speist (III). Zusatz: Ilt Z.

Literatur:

Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat. Nr. P 90;

Grünenwald 1969, S. 45, Kat. Nr. 96;

Fleischhauer 1976, S. 124, Anm. 34;

AK Schwäbisch Hall 1988, S. 185f.,

Kat. Nr. 82 (Elisabeth Grünenwald);

Fischer 2004, S. 48, Anm. 3;

AK Augsburg 2005, S. 365f., Kat. Nr. II. 37 (Markus Johannis).

¹ AK Schwäbisch Hall 1988, Nr. 79–82; Sotheby's, 13.12.1990, lot 160.

² Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat. Nr. P 90.

³ AK Schwäbisch Hall 1988, S. 182f., Kat. Nr. 80.

⁴ AK Schwäbisch Hall 1988, S. 184f., Kat. Nr. 81.

⁵ Die unterschiedlichen Deutungen, die sich auf die verschiedenen Exemplare beziehen, sind aufgeführt in AK Schwäbisch Hall 1988, S. 182f.



224 Statuette. Schlafende Nackte

Leonhard Kern (1588–1662), zugeschrieben

Schwäbisch Hall, um 1650

rosa Alabaster. H. 9,5 cm, L. 28,0 cm, T. 5,0 cm

Bezeichnung auf der Unterseite in Schwarz: *K.K.*

104. misc. mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK grau 104

Kleinere Bestoßungen an den Haaren.

Leonhard Kern zeigt dem Betrachter eine nackte Frau auf einem Tuch. Sie liegt auf dem Rücken, hat die Beine angewinkelt und die linke Hand an den Kopf gelegt. Ihre Augen sind geschlossen. Der gerade vordere Abschluss der Plinthe definiert die Hauptansicht, ihr halbrunder Abschluss lädt dazu ein, sich den Akt auch aus anderen Perspektiven anzuschauen.

Leonhard Kern, dem die Skulptur in der Literatur Grünenwald folgend einhellig zugeschrieben wird (Grünenwald 1969, Fleischhauer 1976, Grünenwald 1988, Jeutter 1997, Fischer 2004) war außerordentlich hoch gebildet und hat zudem mehrere Jahre, von 1608 bis 1614, in Italien gelebt. Dort hatte Kern die berühmtesten antiken Skulpturen, die aufsehenerregenden Werke Michelangelos (1475–1564) und die bahnbrechenden Gemälde von Caravaggio (1571–1610) oder den Carracci im Original gesehen. Kern setzt sich in seiner Skulptur mit einem Leitmotiv der Kunst und zumindest indirekt mit einer Reihe von Vorbildern auseinander: der Cleopatra im Vatikan,¹ der

Allegorie der Nacht von Michelangelo am Grabmal für Giuliano de Medici (1453–1478),² der sogenannten schlafenden Nymphe von Giovanni Bologna (1529–1608),³ der schlafenden Venus von Annibale Carracci (1560–1609)⁴ und der Danae von Orazio Gentileschi (1563–1638)⁵. Zudem scheint er für seine Skulptur Studien nach dem lebenden Modell durchgeführt zu haben, wie er es bei seinem Besuch einer Akademie in Rom gelernt haben dürfte.⁶ Zugleich verstößt Kern gegen die gerade von klassisch-antiken Vorbildern geprägte Konvention, dass ein Akt in erster Linie „schön“ zu sein habe. Das Charakteristische seiner Kleinplastik ist ihre lapidare Einfachheit, die ohne jedes Attribut auskommt. Ob Kerns Streben nach einer realistischen Wiedergabe des menschlichen Körpers so weit ging, dass er tatsächlich nicht mehr und nicht weniger als „ein nackendes liegendes Frauenbild“ darstellen wollte, wie im Inventar von 1670 festgehalten, also keine schlafende Venus, Antiope oder Psyche und auch kein „Mortis Imago“, wie eine Inschrift am Sockel eines vergleichbaren Frauenaktes aus seiner Werkstatt annehmen ließe,⁷ muss offenbleiben.

Bei seinem Versuch einer kunsthistorischen Einordnung berichtet der Kunstkammerer Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674), die Skulptur *Solle von Rom kommen und Antiq sein*.⁸ Damit sind zwar die Quellen genannt, mit denen sich Kern aus heutiger, kunsthistorischer Sicht als Bildhauer auseinander-

setzte, er selbst aber – der erst wenige Jahre zuvor als berühmter und reicher Mann gestorben war – scheint schon vergessen.

Die Skulptur zählt zu jenen Gegenständen, die zwar zur Kunstkammer von Eberhard III. gehörten und als solche auch von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) inventarisiert wurden, aber zumindest zeitweise nicht im Alten Lusthaus, sondern im *Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard*⁹ *Gemach* aufbewahrt wurden. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 365 (1670–1690):

Von Stein außgehauene Sachen [...]

Ein liegend nakend frauenbild ohngefahr eines Schuhs lang, auß fleischfarbenem Marmor gehauen, Solle von Rom kommen und Antiq sein.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 41 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mömpelgard gemach sind folgende in die fürstliche Kunstkammer gehörige Stücke verwahret. [...]

5. Auf dem Marmorsteinen Tisch

17. Ein nakend liegend Weibsbild von Alabaster

HStAS A 20 a Bü 17, S. 13 (1705–1723):
Viertes Gefach [...]

Nr. 3

Ein auß gelblichem Marmor sehr nett außge-

arbeitetes liegendes nackendes Weibsbild, ist antiq und von Rom anher gebracht, ligt auf dem rücken, halt den rechten arm über den kopf, den lincken neben sich [...], mit beiden über sich aufgerichteten knien, ist eines schuh lang, ohne postament

Kunstkammer-Hauptbuch grau
(Mitte 19. Jh.):

No. 104

Eine nackte liegende weibliche Figur, die rechte Hand an den Kopf haltend.

Von Alabaster. (?)

10½ Z. lang, 6. Z. breit

Literatur:

Kat. Nürnberg 1952, Nr. P 96;

Grünenwald 1969, S. 20, 45, Nr. 98;

Fleischhauer 1976, S. 70, Anm. 214, S. 74, Anm. 257;

AK Schwäbisch Hall 1988, S. 195f., Kat. Nr. 89 (Elisabeth Grünenwald);

Jeutter 1997, S. 94;

Fischer 2004, S. 88, Nr. 31.

¹ Haskell / Penny 1981, S. 184–187, Kat. Nr. 24.

² Poeschke 1992, S. 106–115.

³ Avery 1993, S. 56, 136f., Kat. Nr. 64.

⁴ De Grazia 1984, S. 237, Kat. Nr. 17.

⁵ Bisell 1999, S. 225f., Kat. Nr. 18, S. 230f., Kat. Nr. 22.

⁶ Hierzu: Fischer 1988, S. 56.

⁷ Hierzu ausführlich Jeutter 1997.

⁸ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 365 (1670–1690).

⁹ Gemeint ist Sibylla (1620–1707), die Schwester des herrschenden Herzogs Eberhard III. und Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (1624–1662).



225 Relief. Kreuzabnahme Christi

Süddeutsch oder flämisch, um 1650

Elfenbein. H. 53,0 cm, B. 29,0 cm; zugehöriger

Rahmen. H. 65,0 cm, B. 42,6 cm

Bezeichnung rückseitig auf dem Rahmen zwischen blauem und hellblauem Quadrat Aufkleber: 113, auf dem Brett hinter dem Relief in Rot 113 mit rotem Punkt

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 113

Verschiedene Ausbrüche und Ergänzungen in Gips. Den beiden Frauen in der linken Ecke der Darstellung fehlt jeweils der rechte Unterarm.

Neun Männer, unter ihnen Josef von Arima-thäa (unten links?), Johannes (Mitte) und Nikodemus (unten rechts?) machen sich mithilfe einer großen Leiter daran, den Leichnam Christi vom Kreuz zu holen. Maria ist ohnmächtig zu Boden gesunken, drei Frauen kommen ihr zu Hilfe.

Das Stuttgarter Relief wird zum ersten Mal von Berliner (1926) erwähnt, der es als vereinfachte Wiederholung eines motivisch weitgehend übereinstimmenden Reliefs im Bayerischen Nationalmuseum München bezeichnet. Er benennt auch die grafische Vorlage, auf die beide Reliefs zurückgehen, ein 1606 entstandener Stich¹ von Francesco Villamena (1564/66–1624) nach dem Gemälde, das Federico Barocci (1535–1612) für den Dom von Perugia zwischen 1567 und 1569 angefertigt hat.² Berliner (1926) datiert es um 1630 und schlägt indirekt auch

einen Bildhauer vor, der das Relief geschaffen haben könnte: „Die Typen und die Abdämpfung der pathetischen Vorlage sprechen für einen Schwaben.“

Theuerkauff (1974) datiert das Relief um 1660/70 und fragt: „Sind nicht vor allem die Gesichter der bärtigen Männer und die der Figuren hinter Johannes am Kreuzstamm den für Pfründt³ gesicherten Arbeiten im physiognomischen Typus nahe verwandt [...]?“ Fleischhauer (1976) folgt Theuerkauffsangedeuteter Einordnung und weist das Relief archivalisch als Teil der Kunstkammer nach. In einer späteren Äußerung anlässlich der Bearbeitung eines ähnlichen Reliefs in der Sammlung Winkler korrigiert sich Theuerkauff (1984) und nennt das Stuttgarter Relief nun eine Arbeit aus einer Augsburger Werkstatt, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig gewesen sei.

Die von Berliner hergestellte Verbindung zwischen dem Münchner und dem Stuttgarter Stück lässt sich auch vom technischen Befund her untermauern. Bei beiden ist „keine der Figuren [...] aus einer der den Hintergrund bildenden Platten gefertigt“.⁴ Dies gilt ebenso für ein verwandtes Relief mit der Darstellung der Anbetung der Heiligen Könige, das Haag nach Süddeutschland oder Flandern lokalisiert.⁵

Das Relief taucht erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Inventaren auf. Von 1771 bis 1778 war es nachweislich Teil der Ausstattung der katholischen Schlosskapelle im Ludwigsburger Schloss. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bd. 151, S. 100 (1791/92):

Pretiosa [...]

Nro. 251

Die Abnehmung Christi vom Kreuz, groß, aus Elfenbein geschnitzt aus der katholischen Hofcapelle zu Ludwigsburg.

Zusatz N. 10. Nov. 1798 zurückerhalten.

HStAS A 20 a Bü 151, S. 145 (1792):

Pretiosa

N. 562 Zusatz s. oben N. 251

Die Herabnehmung Christi vom Kreuz aus Elfenbein dargestellt in einem am Rande vergoldeten hölzernen Gebogenem Rahmen (C A 1798) Hautrelief. Not. Ein loser Arm liegt auf der Tafel, ein anderer am Rande fehlt. Es sind 14. Figuren.

Literatur:

Berliner 1926, S. 43;

Theuerkauff 1974, S. 88;

Fleischhauer 1976, S. 69, Anm. 219.

¹ Kühn-Hattenhauer 1979, S. 200.

² AK Saint Louis / London 2012, S. 90–107, Kat. Nr. 3 (Babette Bohn).

³ Georg Pfründt (1603–1663)

⁴ Berliner 1926, S. 43.

⁵ Haag 2007, S. 98.



226 Humpenmantel. Bacchanal

Bernhard Strauß (zwischen 1640 und 1681

nachweisbar), Werkstatt

Augsburg, um 1650

Elfenbein. H. 8,0 cm, oberer D. innen 8,8 cm,

unterer D. 9,7 cm

Bezeichnung innen in Blau: 4 mit blauem Quadrat, braunem Quadrat und rotem Punkt LMW,

Inv. Nr. KK braun-blau 4

Den ungefassten Humpenmantel umläuft die Darstellung eines Bacchanals. Dessen Gastgeber und Hauptperson ist der schon betrunkene Weingott, der sich nicht mehr auf den Beinen halten kann und von einem bocksbeinigen Paar gestützt werden muss. Teil des orgiastischen Gelages sind außerdem zwei am Boden kauernde Satyrfamilien mit herumtollenden Kindern – zwei werden an den Brüsten ihrer Mutter gesäugt – sowie zwei antikisch gekleidete Tänzerinnen, denen zwei nackte Männer aufspielen.

Die Humpenwandung taucht in der Literatur bislang – ohne weitere kunsthistorische Einordnung – nur in einer von Koch und Herrbach-Schmidt (2015) erarbeiteten „Liste der heute bekannten Elfenbeinhumpen mit dem Motiv des Bacchanals von bzw. nach Petel“ auf, die deren Aufsatz zu Georg Petel (1601/02–1634) Rubensrezeption und seinem Silenpokal¹ anhängt.

In der Tat lassen sich eine Reihe von Motiven des Stuttgarter Humpens auf Gemälde von Peter Paul Rubens (1577–1640) beziehungsweise auf die Kleinplastik von Georg Petel zurückführen: der taumelnde Bacchus, das an einer Traube naschende Pantherweibchen, die säugende Mutter, der umgestürzte Weinkrug, etc.² Weitere Motive, die tanzenden Frauen und die musizierenden Männer, lassen sich von der berühmten Borghese-Vase³ herleiten.

Sehr nah steht das Stuttgarter Werk einer von Bernhard Strauß 1656 signierten und datierten Humpenwandung, heute im Badi-

schen Landesmuseum in Karlsruhe.⁴ Beide Stücke dürften aus derselben Werkstatt stammen, wenn sie auch vielleicht nicht vom selben Schnitzer gearbeitet wurden.

Der Humpenmantel findet bereits im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) Erwähnung; wegen der damals in der Kleinplastik immer noch weit verbreiteten Rubensrezeption dürfte er eines der ‚modernen‘ Kunstwerke in der Kunstkammer von Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) gewesen sein. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24 (1670–1690):

Geschirr von Helfenbein und Horn [...]

Ein helfenbeiner Zarg worauf ein Triumphus Bacchi

HStAS A 20 a Bü 28, S. 43 (1705–28):

Kasten Y [...]

Das vierte Gefach [...]

N. 6



Ein kleiner von Helfenbein in oval form, ohngefasst, auch ohne Deckel, hoch 3 ½ Zoll. Oben im langen Diameter 3 ½ Zoll, überzwerch 3. Zoll unten 4 Zoll im größeren Diameter, überzwerch 3. Außwendig sind kunstreich außgearbeitet 12 nackte Männliche und Weibl. Bilter, darunter auch der Gott Pan, der Bachus, etliche Tritones, auch sitzende und säugende Weibsbilder.

Literatur:

Koch / Herrbach-Schmidt 2015, S. 138.

¹ Zur Deutung des Pokals siehe AK Augsburg 2005, S. 609f., Kat. Nr. VIII. 46 (Christoph Emmendorfer).

² Zu einzelnen Motiven und ihrem Bezug zu Werken von Rubens siehe Koch / Herrbach-Schmidt 2015, S. 124f.

³ Haskell / Penny 1981, S. 315, Kat. Nr. 81.

⁴ Koch / Herrbach-Schmidt 2015.

227 **Humpenmantel. Diana und Aktaeon**

Artus I Quellinus (1609–1668), zugeschrieben

Amsterdam, zwischen 1650 und 1664

Elfenbein. H. 14,7 cm, innerer D. oben 7,5 cm,
D. unten 9,6 cm

Bezeichnung im Inneren in Blau: 45 mit blauem
Quadrat und rotem Punkt. Neue Beschriftung in
Schwarz: VL 2. V. 17. J.

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 45

Innen ein Riss in Höhe der Figur der Diana.

Auf der Rundung des Gefäßes ist die drama-
tische Begegnung von Diana und Aktaeon
dargestellt, wie sie Ovid in seinen Metamor-
phosen (III, 131–252) erzählt: Nach erfolg-
reicher Jagd schickt Aktaeon seine Begleiter
fort und bleibt allein im Wald zurück. Dort
stößt er überraschend auf Diana und ihre
Gefährtinnen, die sich an einer Quelle ent-
kleidet haben, um ein Bad zu nehmen. Die
Nymphen versuchen vergeblich, die nackte
Göttin vor den unkeuschen Blicken des
Jägers zu schützen. Doch Diana weiß zu ver-
hindern, dass Aktaeon von ihrem Anblick
berichten kann: Die Göttin bespritzt ihn mit
Wasser, worauf er sich in einen Hirsch ver-
wandelt. Nun wird der Jäger zum Gejagten
und von seinen eigenen Hunden zerfleischt.
Der Bildhauer vermag die Geschichte⁴
höchst nuancenreich und zugleich subtil
darzustellen. Jede der Frauen verbirgt ihre
Nacktheit auf eine andere Art, jede äußert
ihre Verzweiflung unterschiedlich. Höchst
differenziert ist auch die räumliche Situation



wiedergegeben: Eine üppige Vegetation macht den Ort, an dem sich die Frauen aufhalten, zur Grotte, Bäume hinter dem Hirsch und den Hunden deuten an, dass Aktaeon noch glaubte, in den Wald fliehen zu können. Bislang hat sich einzig Fleischhauer (1976) zu dem Werk geäußert, wenn auch nur ganz lapidar, denn ihm ging es eher um den Nachweis seiner Herkunft aus der württembergischen Kunstkammer. Ohne Lokalisierung datiert er die Wandung in die Zeit um 1700.

Stilistisch ist die Schnitzerei in die Skulptur im Umkreis von Rubens (1577–1640) einzuordnen. Die große Souveränität mit der die räumlichen Verhältnisse dargestellt sind und die Sinnlichkeit in der Wiedergabe der unterschiedlichen Stoffe, vor allem der Haut, lassen an Werke der besten Bildschnitzer in den südlichen Niederlanden denken. Besonders nahe steht die Stuttgarter Arbeit einem Humpen mit der Darstellung der Geburt der Venus, der in den Musées royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel aufbewahrt und Artus I. Quellinus zugeschrieben ist und in seine Amsterdamer Zeit zwischen 1650 und 1664 datiert wird.²

Das bereits im Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) erfasste Stück dürfte zu den qualitativsten ‚modernen‘ Elfenbeinplastiken in der Kunstkammer von Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) gehört haben. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 24 (1670–1690):

Geschirr von Helfenbein und Horn [...]
Ein Helfenbeiner Zarg, worauf Actaon

HStAS A 20 a Bü 28, S. 41 (1705–23):

Kasten Y [...]

Aufgestellte Sachen

Das vierte Gefach [...]

N. 3

Ein helfenbeinernes Trinkgeschir, uneingefaßt auch ohne Deckel, hoch 6 ½ Zoll, ausgehöhlet in oval form, unten im Diametro 4 Zoll, oben 3 Zoll. Auswendig auf der einen Seiten 9 nackte theils stehende, theils sitzende Bilder; auf der anderen Seiten eine Jacht von Hirschen und Hunden.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 65v (1784–91):

Pretiosa und Artefacta. [...]

Helfenbeine Stücke [...]

Nro. 110.

Ein elfenbeinernes Trinkgeschirr ohneingefaßt auch ohne Deckel, hoch 6 ½ Zoll, ausgehöhlt in oval Form, unten im Diametro 4. Zoll, oben 3. Zoll. Auswendig auf der einen Seite 9 nackte, theils stehende, theils sitzende Bilder, auf der anderen Seite eine Jagd von Hirschen und Hunden.

~~*Befindet sich nach dem Urk. Lit. N seit 1765 im Ludwigsburger Schloß.*~~

Zusatz: in des frau Herzogin palais- lt. atg.(?)
Nr. 1. Fol. 9b.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 99, Anm. 28.

¹ Vgl. hierzu: Baumgärtel 2008.

² Brüssel, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. Nr. 29. AK Brüssel 1977, S. 155, Kat. Nr. 117 (mit älterer Literatur).

228 Relief. Allegorie der Vanitas

Melchior Paulus (1669–1745)

Köln, um 1720/25

Elfenbein. H. 8,6 cm, B. 6,8 cm

Bezeichnung unter der Sanduhr mit dem Monogramm *MP*, rückseitig: 57 zwischen braunem und blauem Quadrat. Laut Akten auf dem vergoldeten Rähmchen (verloren) handschriftlich: *Raum 5, Elfenbeinvitrine 2. F. u.r.*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 57

Eine bürgerlich gekleidete junge Frau hat ihr Mieder geöffnet und reicht ihrem Kind die linke Brust. Der nackte Säugling hat die Augen geschlossen, er scheint zu schlafen. Ein Totenkopf, ein Beinknochen und ein Stundenglas neben ihm stören die Idylle und erinnern an den Tod, machen auf die plötzlich mögliche Vergänglichkeit der Mutterliebe aufmerksam.

Von Phillipowich (1961/1982)¹ hat das Relief in die Literatur eingeführt und das Monogramm als die Initialen von Melchior Paulus erkannt. Theuerkauff (1963) datiert das Elfenbeinobjekt mit Hinweis auf die Bonner Reliefs der „Anbetung der Hirten“ und der „Immaculata“ um 1720/25.² Weber (1975) weist darauf hin, dass das Relief auf eine mit L.R. signierte, vor 1541 zu datierende Plakette³ zurückgehe, die wiederum einen Stich von Barthel Beham (1502–1540)⁴ widerspiegele.

Während die Plakette ohne das Fenster im Hintergrund auskommt, ersetzt Paulus die stolze Burg, auf die Beham den Betrachter blicken lässt, durch den Ausblick auf einen Baum, in dem ein Vogel sitzt. Deutet man das Tier – das Theuerkauff, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen, als Paradiesvogel bezeichnet – als Papagei⁵ und als Mariensymbol, bekäme das Relief auch noch eine religiöse Dimension. Die stillende Mutter erinnerte dann an Maria, der Totenkopf an die Passion Christi.

Das nicht von Fleischhauer erfasste Relief lässt sich erst im 1791/92 erstellten Inven-



tar von Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) nachweisen. Möglicherweise kam es aus einer anderen Sammlung in die württembergische Kunstkammer, denn Lebrecht hält fest, dass sich auf dem Rahmen alte Inventarnummern befänden. Mit älteren Stuttgarter Inventaren lassen sich diese jedoch nicht verbinden. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 150, S. 123r (1791/92):

Pretiosa [...]

Nro. 440

*1 sehr schön geschnittenes Stück von Elfenbein
en bas relief, eine Weibsfigur, die einem vor
sich sitzendem Kind die Brust gibt, daneben
ein Totenkopf in einem schwarz und vergol-
deten hölzernen Rahmen (mit denen beiden
älteren Nummern 279 und 14 bezeichnet) (III.)*

Literatur:

Von Phillipowich 1961, S. 208;

Theuerkauff 1963, S. 33f.;

Weber 1975, S. 123;

Von Phillipowich 1982, S. 235.

¹ Von Phillipowich (1982) äußert sich in der zweiten Auflage seines Buches unverändert zu dem Stück.

² Theuerkauff 1963, S. 23f.

³ Weber 1975, S. 122f., Kat. Nr. 144.

⁴ Pauli 1911, S. 448, Kat. Nr. 1358.

⁵ In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gilt er als Statussymbol, im Physiologus steht der sprachgewandte Papagei aber für die Aufforderung, die Stimmen der Apostel nachzuahmen und bei Konrad von Würzburg für die Reinheit Mariens, da sein Gefieder nicht nass werde. Vgl. hierzu: Stadlober 2006, S. 218f.



Kleinplastische Holzporträts

Delia Scheffer

Aus der Kunstkammer stammt eine Gruppe von kleinformatigen Porträtreliefs, die in Holz geschnitten sind. Sie hatten ursprünglich verschiedene Funktionen. Es handelt sich um fünf Spielsteine, vier Medaillenmodelle und ein eigenständiges Porträt, das mit einem Schiebedeckel versehen ist. Alle zehn Stücke sind in das 16. Jahrhundert zu datieren und zeigen Brustporträts im Profil oder Halbprofil.

Diese Objektgruppe dokumentiert die erste Blüte des Privatporträts, das im frühen 16. Jahrhundert in diversen neuen Medien, darunter auch der Grafik und der Kleinplastik, seine Verbreitung fand. Das kleinformatige, gemalte Privatporträt lässt sich bis ins 15. Jahrhundert zurückführen. Diese Porträts wurden auf Holz gearbeitet und oft mit Abdeckungen versehen, um sie zu schützen, da sie zumeist nicht an den Wänden angebracht waren, sondern liegend in Kästen aufbewahrt wurden.¹ Zwischen diesen Porträts und Medaillenbildnissen besteht eine inhaltliche Verwandtschaft: Beide waren für den privaten Gebrauch gedacht und wurden in die Hand genommen. Eigenständige kleinplastische Porträts in Holz, die nicht als Vorbild für eine Medaille dienten, entwickelten sich parallel zu der Medaillentradition in Deutschland zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Porträtboom in dieser Zeit resultierte vermutlich zum einen aus dem gesteig-

Detail einer Porträtmedaille
Herzog Christophs von
Württemberg (reg. 1550–
1568), Christoph Weidnitz
(1498–1559), 1534,
LMW (Kat. Nr. 232).

¹ Dülberg 1990, S. 60f.



Medaillenmodell mit dem Porträt Friedrich Prechters (1488–?), Christoph Weiditz (1498–1559), 1524, LMW.



Medaillenmodell mit dem Porträt Heinrichs von Eppendorf (1496–1551?), Christoph Weiditz (1498–1559), 1530, LMW.

gerten Interesse der Humanisten am Individuum, zum anderen aber auch aus einem zunehmenden Wunsch nach Repräsentation sowohl bei Bürgern als auch bei Adeligen.²

Das Bedürfnis nach Selbstdarstellung in Form von Porträts zeigt sich in der Renaissance über die reine Masse an erhaltenen Werken hinaus auch an der Integration von Porträts in Medien, in denen sie zuvor nicht verwendet wurden. Beispielsweise wurden sie nun auf Spielen und Spielsteinen für politische Propaganda oder zur Erinnerung eingesetzt,³ um dynastische Bildprogramme zu entwickeln oder um ein Theatrum Mundi der bedeutendsten Zeitgenossen zu zeigen.

In Kunstkammern dienten Porträts auf der einen Seite dem Repräsentationsgedanken der Besitzer, wenn sie ihre Verwandten, Vorfahren und Freunde darstellen wollten. Andererseits fügten sich Bildnisse auf Objekten

in das von Hans Holländer formulierte Konzept der Kunstkammer als Ort von Gedankenspielen.⁴ Sowohl die materielle als auch die soziale Welt wurde hier im Kleinen nachgestellt, Verbindungen zwischen den ausgestellten Objekten gezogen und durchdacht. In diesen Gedankenspielen repräsentierten Porträts das soziale Gefüge der Welt.

Spiele und der Gedanke des Spiels waren für das Konzept der Kunstkammer sehr bedeutend, weil Glück und Strategie den Verlauf eines Spiels kontinuierlich verändern. Für die Betrachter der Kunstkammern funktionierte das Entdecken von Verbindungen zwischen den Objekten auf ähnlich variable Weise.⁵ Zudem repräsentierten Spiele, allen voran Schach, in der Literatur seit dem Mittelalter die widerstreitenden Verhältnisse des

² Hirsch 2013, S. 50f.

³ Holländer 1998a, S. 36.

⁴ Zur Kunstkammer als einem Gedankenspielraum siehe Seipel 1998, besonders Hans Holländers Aufsatz „Kunstkammerspiele“, Holländer 1998b, S. 13–23.

⁵ Holländer 1998b, S. 16.

menschlichen Lebens.⁶ Die Spielsteine mit Porträts animierten die Betrachter auf verschiedenen Ebenen zu Gedankenspielen und stellen daher Musterbeispiele für Kunstkammerstücke dar.

Die kleinen Holzbildnisse in der Stuttgarter Kunstkammer entstammen alle der Mömpelgarder Sammlung. Sie kamen nach dem Tode Leopold Eberhards von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1699–1723), der keine legitimen Erben hatte, nach Stuttgart. Nach der Übernahme erstellte 1741 der herzogliche Antiquarius Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) ein Inventar.⁷ Darin notierte er die Porträts gemeinsam mit einer Gruppe anderer kleinplastischer Renaissance-Holzreliefs, auf denen biblische und mythologische Darstellungen abgebildet sind. Aufgrund desselben Materials wurden sie in dem Inventar zusammen genannt, obwohl sie ursprünglich verschiedene Funktionen hatten.

Der Nachweis der Stücke in Inventaren vor der Mitte des 18. Jahrhunderts ist schwierig und bis auf wenige Ausnahmen unmöglich. Die mömpelgardischen Inventare sind zumeist nicht sehr präzise in den Objektbeschreibungen, daher konnten nur wenige Holzreliefs identifiziert werden. Im Inventar von Herzog Leopold Eberhard ist nur ein Porträt eindeutig beschrieben, nämlich das Medaillenmodell mit dem Porträt Herzog Christophs (reg. 1550–1568), (Kat. Nr. 232).⁸ Weder in diesem noch in anderen Inventaren der Mömpelgarder Sammlung

existiert eine erkennbare Ordnung in den Beschreibungen der Kleinodien. Zumeist wurden darin die einzelnen Aufbewahrungsgefäße mit ihrem Inhalt genannt, der aber nur selten genau beschrieben wurde.

Die in Holz geschnittenen Porträts stellen in der Kunstkammer eine geschlossene Objektgruppe dar, die sich bis heute erhalten hat und die bis ins frühe 19. Jahrhundert auch keine Erweiterung erfuhr. Nach der Übernahme der Sammlung in die Stuttgarter Kunstkammer wurden sie erstmals vollständig aufgelistet.⁹ Die „Consegnation von den Mömpelgardtischen Kleinodien“ zeichnet sich neben der Vollständigkeit auch durch das Streben nach Systematisierung aus. Größtenteils wurden die Objekte nach Materialien und Ausführungstechniken sortiert. Auch die Objektbeschreibungen sind strukturierter als in älteren Inventaren.

Die Porträts wurden in einer Gruppe vor den Reliefs mit Szenen beschrieben.¹⁰ Durch den direkten Anschluss und den Zusatz *in Holz geschnitten*, der fast allen Objekten angehängt wurde und sie als Reliefs identifiziert, ist die Verbindung zwischen den beiden Gruppen eindeutig. Schuckards weitere Kriterien waren neben dem Sujet oder den Namen abgebildeter Personen auch Künstlerzuschreibungen und die Form des Objektes. In zwei Fällen brachte er unbenannte Gesichter mit bekannten Namen in Verbindung. Er identifizierte einen Spielstein mit den Porträts von zwei Bayernherzögen (Kat. Nr. 233) als die sächsischen Herzöge Moritz (gemeint ist wohl Herzog und Kurfürst Moritz von Sachsen, reg. 1541–1553) und Friedrich (gemeint ist wohl

⁶ Holländer 1998c, S. 25.

⁷ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, Consegnation von den Mömpelgardtischen Kleinodien, 1741, S. 10–11, erstmals ediert bei Baum 1912, S. 26f.

⁸ HStAS A 266 Bü 941, Inventar der Mobilien des Herzogs Leopold Eberhard von Württemberg-Mömpelgard, 1699. Bei den weiteren identifizierbaren Stücken handelt es sich um die Reliefs Inv. Nr. KK braun-blau 85, 91 und 91a.

⁹ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, wie Anm. 7.

¹⁰ Die einzige Ausnahme in der Reihe der Holzreliefs stellt das Götzenbildnis Xolotl (Kat. Nr. 9) dar, das direkt nach dem ersten Holzrelief eingeschoben genannt wird.

Friedrich III. Kurfürst von Sachsen, reg. 1486–1525) sowie das Medaillenmodell mit den fünf Brüdern Pfinzing (Kat. Nr. 234) als *Willibald Burckmeijers Familie*, womit der Freund und Gönner Albrecht Dürers (1471–1528), Willibald Pirckheimer (1470–1530), gemeint war.¹¹ Schuckard benannte Dürer auch als den Schöpfer des Reliefs und schrieb einige weitere Reliefs ebenfalls bedeutenden Renaissancekünstlern zu. Das Porträt des Hans Froschauer (Kat. Nr. 231) bezeichnete er als *von Veit Stoos in Holtz gemacht*, das Relief mit sechs kämpfenden Männern (Inv. Nr. KK braun-blau 91) als *wahrscheinlich von Michel Angelo in Holtz geschnitten* und Castor und Pollux (Inv. Nr. KK braun-blau 82) als *von einem Meister*. Das Identifizieren der Dargestellten und die Zuschreibungen sollten wahrscheinlich den Wert der Objekte steigern und ihre Bedeutung hervorheben. Schuckards Bemühen, die Sammlung nach wissenschaftlichen Kriterien aufzuarbeiten, zeigt sich vor allem im Sortieren nach Material und Ausführungsweise, die für den Antiquarius höchste Priorität hatten, sowie an den Versuchen, die Objekte kunsthistorisch einzuordnen und ihren qualitativen Wert zu betonen. Ein halbes Jahrhundert später wurde die Erfassung der Objekte in Johann Friedrich Vischers (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) Akten zum Kunstkammersturz von 1785 verändert.¹² Vischer entfernte zweifelhafte Zuschreibungen an Künstler und führte die unbekannten Porträts als solche. Die Trennung der Reliefs nach Porträts und Szenen wurde aufgehoben, die Holzreliefs aber immer noch als geschlossene Gruppe erfasst. Gelegentlich fügte Vischer weitere beschreibende Details hinzu, wie die Information, dass das Porträt des Hans Froschauer

einen Schiebedeckel hat. In den 40 Jahren seit Schuckards erster Erfassung der Objekte hatten sich offensichtlich neue wissenschaftliche Erkenntnisse ergeben, die sich bei Vischer in einer größeren Zurückhaltung bei der Zuschreibung niederschlugen, das Sujet in den Hintergrund schoben sowie das Material und die Machart als einziges Ordnungskriterium festlegten. Die ursprüngliche Funktion der einzelnen Stücke, die für die Zeitgenossen der Renaissance sicherlich noch bedeutend war, hatte für die Autoren der Kunstkammerinventare bis ins 19. Jahrhundert keinerlei Relevanz. Gesammelt wurden kleinformatige Holzreliefs von hoher künstlerischer Qualität. Erst im Kunstkammer-Hauptbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts begann man, Holzmodelle mit Medaillen in Verbindung zu bringen und Brettsteine als solche zu bezeichnen. Das einzelne Objekt bekam dadurch eine neue, eigenständige Bedeutung.

¹¹ Siehe dazu die Ausführungen bei Kat. Nr. 234.

¹² HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22r–24v.



229 Spielstein mit Januskopf

Süddeutsch, 2. H. 16. Jh.

Laubholz. D. 5,9 cm, H. 0,9 cm

Inschrift: *O · IANE · IANE · QUEM · NULLA · A · TERGO · CICONIA · PINSIT*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 72

In das stark vertiefte Feld dieses Spielsteins ist der doppelgesichtige Gott Janus eingeschnitten. Die lorbeerbekränzte Büste mit zwei bärtigen Gesichtern charakterisiert sich durch klare, harte Linien und stilisierte Formen. Diese Formgebung sowie die Präsentation als nackte Büste sind vermutlich von Janusdarstellungen auf Kupfermünzen

der frühen römischen Republik, Aes Grave genannt, übernommen. Auf diesen war vorne der Gott, hinten hingegen eine Prora, also ein Schiffsbug, abgebildet.¹ Diese Gestaltung war in der republikanischen Münzprägung sehr üblich und den Zeitgenossen der Renaissance durch Bodenfunde oder durch gedruckte Abbildungen in Büchern bekannt. Unterschiede zur Gestaltung des antiken Janus finden sich vor allem in der Frisur, die auf dem Spielstein mehr der grafischen Gestaltung von Holzschnittporträts des 16. Jahrhunderts entspricht, auf den gegossenen römischen Münzen hingegen sehr summarisch gehalten ist.

Den breiten Rand des Steins ziert die lateinische Inschrift *O IANE IANE QUEM NULLA A TERGO CICONIA PINSIT* (Oh Janus, Janus, den kein Storch hinter dem Rücken verhöhnt).² Es handelt sich dabei um ein Zitat aus einer Satire des römischen Dichters Persius (34–62 n.Chr.), in der er sich über alternde Laiendichter lustig macht, die hinter ihrem Rücken vom Volk durch Spottgesen verhöhnt werden. Janus kann das nicht passieren, da er zwei Gesichter hat und deshalb sieht, was hinter ihm geschieht.³ Die Umsichtigkeit im wahrsten Sinne des Wortes verhindert, dass er zum Gespött wird. Die Bedeutung dieser antiken Textstelle in der

Renaissance in Verbindung mit der Janusdarstellung erschließt sich aus Emblembüchern des 16. Jahrhunderts. In diesen Büchern wurden abstrakte Begriffe oder soziale, religiöse und ethische Prinzipien durch Sinnbilder dargestellt und durch kleine Texte oder Gedichte erläutert. Sie dienten der Erbauung und Bildung und erzielten eine große Beliebtheit bei den Zeitgenossen. Besonders Andreas Alciatus' (1492–1550) Emblembücher fanden großen Anklang. Sie wurden von 1531 bis ins 17. Jahrhundert in 180 Ausgaben in diversen Sprachen, zum Teil auch bilingual, veröffentlicht.⁴ Jeremias Held (nachweisbar 1566–1590) erstellte 1566 eine lateinisch-deutsche Version. Emblem XXXIII dieser Ausgabe ist betitelt mit „Prudentes. Problema.“ Das Sinnbild zeigt eine über einer Landschaft schwebende bärtige Janusbüste und wird in der deutschen Übersetzung mit folgendem Text erläutert: „Von den Weisen ein heimliche Frag. Jane der du hast zwen Angsicht/Der du das vergangen und künfftig sichst/Und der du zugleich hinderwerts/Als fornen sichst den spot und scherz/Warumb macht man und bildet dir/Sovil augn und sovil visir/Entweder das du bist so klug/ Und fürsichtig gwesen mit fug.“⁵ Der Text bezieht sich offensichtlich auf die Persius-Satire. Der offenbar mit den antiken Dichtern vertraute Alciatus deutete Janus, ursprünglich der Gott des Übergangs, zu einem Sinnbild der Prudentia, der zurück- und vorausblickenden Weisheit, um.⁶ Die Beliebtheit der Embleme führte dazu,

dass sie nicht nur in gedruckten Versionen, sondern auch in anderen künstlerischen Gattungen, unter anderem auf Spielen und Spielsteinen, dargestellt wurden. In dieser Form wurden die Sinnbilder jedoch nur selten mit Inschriften versehen, die dann auch nur sehr kurz waren. Für das Verständnis benötigte der Betrachter ein Grundwissen der gängigen Motive und Ausdrucksweisen sowie im Falle des Spielsteins mit dem Januskopf auch die Kenntnis der antiken Dichter. Nur in Kombination konnte er die hier implizierte Bedeutung verstehen. Das Spiel regte also auf einer höheren Ebene zum Gedankenspiel an.⁷ Der Stein wurde erstmals im Inventar über die Mömpelgarder Kleinodien von 1741 beschrieben: *Janus mit zwey Köpfen in holtz geschnitten*.⁸ In späteren Inventaren ändert sich die Beschreibung nicht wesentlich. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Janus mit zwey Köpfen in holtz geschnitten.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Janus mit 2. Köpfen beede in Holtz geschnitten.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Nro. 142. Das Bildnis Jani mit 2. Gesichtern erhaben in Holz geschnitten.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 72, früher No. 142. Das Bildniß Jani mit 2 Gesichtern rund, erhaben in Holz geschnitten. Mit der Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Durchschnitt 2¾ Z.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Vgl. RRC 304.

² Übersetzung nach Singer 2001, Bd. 13, S. 443, Nr. 335.

³ Pers. 1,58, siehe Hauthal 1848, S. 310.

⁴ Siehe die Einleitung zu Jeremias Helds Ausgabe der *Emblemata*, herausgegeben von Peter Daly. Daly 2007, S. 1–21. Zum Vergleich der verschiedenen Ausgaben siehe die Website der Glasgow University zu Alciatus <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php> [10.07.2014].

⁵ Daly 2007, S. 62.

⁶ Henkel 1996, Sp. 1818.

⁷ Seipel 1998, S. 149f.

⁸ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.



230 Portrait-Spielsteine

Spielstein mit dem Porträt von König Ferdinand I. (reg. 1526/27–1564)

Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559)

Um 1530

Zwei Laubhölzer. D. 4,95 cm, T. 1,25 cm

Inschrift: *K FERDINA NDI*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 75

Spielstein mit dem Porträt von Louise von Savoyen (1476–1531)

Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559)

Um 1530

Zwei Laubhölzer. D. 5,0 cm, T. 1,25 cm

Inschrift: *K LOISE DE SAVOIE REGENTE EN FRANCE*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 89

Auf dem hellen Stein (Inv. Nr. KK braun-blau 75) ist Ferdinand I. im Halbprofil dargestellt. Der König wird mit leicht geöffnetem Mund, halblangen glatten Haaren und Stirnfransen präsentiert. Auf dem Kopf trägt er ein Barett mit weiter Krempe, die auf der Unterseite mit einem Schmuckstück und kurzen Stoffstreifen verziert ist. Unter seinem prunkvollen Brokatmantel mit weitem Kragen sind ein Wams und ein gefälteltes Hemd zu sehen sowie der Orden vom Goldenen Vlies, der an einem Stoffband um Ferdinands Hals hängt. Den dunklen Stein (Inv. Nr. KK braun-blau 89) ziert das Porträt der Louise von Savoyen, der Mutter des französischen Königs Franz I. (reg. 1515–1547). Sie ist wie Ferdinand im Halbprofil dargestellt. Über einer spitzen-

verzierten Kalotte trägt sie eine Haube, von der die Tuchenden über die Schultern auf die Brust fallen. Auf ihrem reich verzierten Brokatkleid liegt eine großgliedrige Goldkette mit einem perlenförmigen Schmuckstück.

Die Spielsteine bestehen aus gedrechselten Trägern, deren hohe Ränder mit einem feinen Zahnschnitt verziert sind, und den darauf befestigten Porträts im Hochrelief. Die Rückseiten sind durch mehrere konzentrische Kehlungen und ein Rosettenmotiv sparsam verziert. Eine geschnitzte Umschrift auf dem Feld nennt jeweils die Namen und Titel der dargestellten Person. Die Schrift ist jedoch in beiden Fällen schlecht in das Feld eingepasst, was im Gegensatz zur hohen Qualität der Bildnisse steht. Möglicherweise wurden die Träger von einem weniger erfahrenen Künstler gefertigt. Dies zeigt sich auch an Ungenauigkeiten in den Inschriften selbst. Während Ferdinands Name nicht von der römischen Ordnungszahl I getrennt geschrieben ist, obwohl der Platz dafür vorhanden gewesen wäre, bezeichnet die Inschrift auf dem zweiten Stein Louise als Königin und Regentin in Frankreich. Obwohl Louise auf die französische Politik erheblichen Einfluss ausübte, war sie nie Königin, da ihr Sohn den Thron von einem Verwandten ohne männliche Nachkommen erbte,¹ also muss es sich um eine Fehlbenennung handeln.² Aus Ferdinands Bezeichnung als König lässt sich schließen, dass die Steine frühestens nach seiner Wahl zum böhmischen König

1526 entstanden sein können, da er zuvor nur den Titel Erzherzog hatte. Die Mode und das jugendliche Erscheinungsbild des Königs weisen ebenfalls in diesen Zeitrahmen und schließen zugleich aus, dass es sich bei dem K in der Umschrift um die Abkürzung für das Wort Kaiser handelt, da Ferdinand erst 1558 Kaiser wurde.³

Vermutlich waren die zwei Stücke Teil einer Serie von Spielsteinen, bei der sich Frauen- und Männerporträts in Schwarz und Weiß gegenüberstanden. Da beide Personen weitläufig verwandt waren, handelte es sich möglicherweise um eine Serie, die im weitesten Sinne die familiären und politischen Verbindungen der Habsburger zum Thema hatte.⁴

Stilistisch weisen die Spielsteine große Ähnlichkeit mit Hans Kels' „Spielbrett für den Langen Puff“ auf, das er 1537 für König Ferdinand I. anfertigte.⁵ Die Außenseiten des aufwendig gestalteten Spielbretts sind mit Porträtmedaillons geschmückt, die Ferdinands Bruder Kaiser Karl V. und Vorfahren der beiden darstellen. Sie sind, vergleichbar mit den Stuttgarter Spielsteinen, als Hochreliefs im Dreiviertelprofil gearbeitet. Die Gestaltung ist in beiden Fällen sehr zeichnerisch, mit klaren Linien und Abgrenzungen der Flächen, sowie sehr detailorientiert.

Zwei weitere Steine stehen in enger Verbindung zu den Stuttgarter Exemplaren. Im Historischen Museum Basel werden ebenfalls zwei Spielsteine mit einem Männer-

und einem Frauenporträt bewahrt, die stilistisch sehr ähnlich sind, dieselbe Art Träger mit den eingeschnitzten Umschriften haben und bei denen ebenfalls die Frau auf dem dunklen und der Mann auf dem hellen Stein befestigt ist.⁶ Da die Basler Stücke deutlich größer als die Stuttgarter sind, stammen sie nicht aus demselben Satz, aber wahrscheinlich aus derselben Werkstatt.

Die früheste Quelle für die beiden Stuttgarter Spielsteine ist das 1741 erstellte Inventar der aus der Mömpelgarder Kunstkammer übernommenen Kleinodien. Darin wurden die beiden Stücke nicht direkt hintereinander aufgelistet, doch wurde zwischen ihnen nur ein einziges Medaillenmodell erwähnt. Die Beschreibungen lauten *Louise de Savoie Regente en France in Holtz geschnitten* und *Kayser Ferdinandi Bildnüß [...] in holtz geschnitten*.⁷ Trotz ihrer offensichtlichen Zusammengehörigkeit wurden die beiden Stücke allerdings auch in späteren Inventaren nie direkt hintereinander genannt, nicht einmal im Kunstkammerhauptbuch aus dem 19. Jahrhundert. Im Gegensatz zu dem zweiten Spielsteinpaar Inv. Nr. KK braunblau 86 und 87 war hier anscheinend die Zusammengehörigkeit der Objekte nicht so wichtig. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741): *Louise de Savoie Regente en France in Holtz geschnitten* und *Kayser Ferdinandi Bildnüß [...] in holtz geschnitten*.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 86v, 87r (1743):
Louise de Savoie Regente en France in Holtz geschnitten [...] Kayser Ferdinandi Bildnüs.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v, 23r (1785):
Nro. 144. Louis de Savoye, Regende en France, erhaben in Holz geschnitten [...]
Nro. 151. Der Kaiser Ferdinand erhaben in Holz geschnitten.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 75, früher No. 151, Kaiser Ferdinand erhaben in Holz geschnitten. Mit d. Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Durchschnitt 2 $\frac{1}{2}$ Z. “ und „No. 89., früher No. 144. Herzogin von Angoulême, Tochter Philipps, Grafen v (?) Gattin, Louise de Savoye Regentin in Frankreich, unter ihrem Sohne Franz I, erhaben in Holz geschnitten. Mit. d. Mömpel. Antiq. Samml. i. J. 1747 erh. 2 $\frac{1}{4}$ Z.

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 6 und 8, Taf. VII;
Altertümer 1906, S. 68;
Ebner 1909, S. 19, Nr. 34, Taf. I;
Goessler 1909, S. 51f.;
Baum 1912, S. 25-28, Nr. 79 und 81;
Habich 1929-1934, Bd. I/1, S. 106, Taf. XC, 5, 6;
Fleischhauer 1976, S. 115f.

historischen Museum Wien (Inv. Nr. 3851-3877), zu der ebenfalls Steine mit Ferdinand und Louise gehören, werden einige Königinnen mit derselben Abkürzung „K“ betitelt. Louise hat diese Abkürzung hingegen nicht. Anhand der variierenden Inschriften auf diesen Steinen (teils deutsch, teils lateinisch, nur bei Louise französisch) lässt sich allerdings auch ersehen, dass auf eine Einheitlichkeit in sprachlicher Hinsicht nicht geachtet wurde. Siehe Seipel 1998, S. 207-209.

³ Ferdinand erlangte erst nach dem Tod seines Schwagers König Ludwig II. 1526 die böhmische und die ungarische Krone. Kaiser wurde er, nachdem Karl V. 1556 abgedankt hatte. Siehe: Seipel 2003, S. 579-581.

⁴ Ein solches Bildprogramm hat auch die in Anm. 2 genannte, den vorliegenden Steinen stilistisch nahestehende Spielsteinserie in der Art des Hans Kels mit 27 erhaltenen Stücken.

⁵ Im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv.Nr. 3419. Siehe Seipel 1998, S. 201-207.

⁶ Historisches Museum Basel. Dargestellt sind Georg von Frundsberg (1473-1528) (Inv. Nr. 1924.45) und Anna Fugger (1505-1548) (Inv. Nr. 1874.72). Die beiden Steine gehören wohl nicht ursprünglich zusammen, sie kamen auf unterschiedlichem Wege in das Museum. Ich danke Herrn Dr. Michael Matzke, Historisches Museum Basel, für die freundliche Auskunft zu den Steinen.

⁷ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

¹ Zu den familiären Verbindungen, die zur Königswürde Franz' I. führten, siehe Matarasso 2001, insbesondere S. ix-x.

² In einer vergleichbaren Spielsteinserie im Kunst-

231 **Porträt Hans Froschauers in einem Holztäfelchen mit Schiebedeckel**

Franken (?), 1526

Laubholz. H. 7,3 cm, B. 6,2 cm

Inschrift: *HANNIS · FROSCHAWER · ETAT TISSVE · 29 · 1526*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 76

Das kleine Bildnis des Hans Froschauer sieht der Betrachter erst auf den zweiten Blick, da es unter einem Schiebedeckel verborgen ist. Dieser ist in sehr flachem Relief mit einem farbig gefassten sprechenden Wappen verziert, welches einen Frosch zeigt. Schiebt man den Deckel herunter, wird das in ein flaches Holzbrettchen eingeschnittene Porträt sichtbar.

Hans Froschauer wird als Büste im Halbprofil nach links präsentiert. Sowohl das kinnlange Haupthaar als auch der Vollbart sind stark gelockt. Der Dargestellte trägt ein geschlitztes Barett, das mit Metallklammern versehen ist. Seine Kleidung besteht aus einem gefalteten Hemd, einem Brokatwams und einem weiten Mantel mit Aufschlägen. Froschauer trägt weder Schmuck noch hält er Gegenstände in den Händen, die auf seinen Beruf schließen lassen. Die prächtige Kleidung weist ihn jedoch als ein Mitglied des gehobenen Bürgertums aus. Während der rechte Unterarm hinter dem parapetartigen unteren Rand verschwindet, greift die Linke in den Aufschlag des Mantels. Den Rahmen des Bildfeldes bilden ein Zahnschnitt und eine gewölbte Zierleiste mit eingeritzten Halb-

kreisen. Der rechte über diesen Rand hinausragende Ärmel suggeriert, dass der Porträtierte in einer Fensteröffnung steht, der Hintergrund ist jedoch ansonsten nicht weiter ausgearbeitet.

Hans Froschauers Herkunft und Biographie konnten bislang nicht geklärt werden, obwohl Inschriften auf dem Porträt außer dem Namen auch das Alter 29 und die Jahreszahl 1526 angeben. Möglicherweise war er ein Mitglied der Buchdruckerfamilie Froschauer, die in Augsburg und Zürich lebte und arbeitete. Das einzige bekannte Familienmitglied mit dem Vornamen Hans veröffentlichte jedoch schon Ende des 15. Jahrhunderts in Augsburg Bücher und kann daher nicht der Porträtierte sein.¹

Am unteren Rand des Täfelchens ist an zwei Knöpfen eine kurze Kette befestigt, an der das Objekt aufgehängt werden kann. Höchstwahrscheinlich wurde die Kette zu einem späteren Zeitpunkt angebracht, da sowohl das Porträt als auch bei geschlossenem Deckel das Wappen auf dem Kopf stehen, wenn das Täfelchen aufgehängt wird. Der Grund für die Platzierung der Knöpfe an dieser Stelle ist, dass die Abdeckung in hängendem Zustand nicht herausfallen kann. Hätte der Künstler das Stück von Beginn an mit einer Kette konzipiert, hätte er den Deckel wohl von oben eingeschoben.

Nur wenige tafelförmige Holzporträts in vergleichbar kleinem Format sind heute bekannt. Das vorliegende Bildnis lässt sich daher am ehesten mit den von dem Würz-

burger Bildhauer Peter Dell (um 1490–1552) geschaffenen rechteckigen Porträts in Verbindung bringen. Das 1529 von ihm gefertigte Bildnis des Jakob Woler im Bayerischen Nationalmuseum suggeriert ebenfalls eine Fensteröffnung, die jedoch hinter dem dargestellten Gelehrten den Blick auf ein Studierzimmer mit Kassettendecke freigibt.² Wie Hans Froschauer ist auch Jakob Woler mit Ausnahme des Kopfes in sehr flachem Relief dargestellt. Beide Männer haben breit angelegte Gesichter mit stark gelockten Kinnbärten. Insgesamt ist das Froschauer-Porträt aber summarischer angelegt, was eine gemeinsame Autorenschaft unwahrscheinlich macht. Es könnte jedoch in Dells Umfeld entstanden sein.

In der Reihe kleinplastischer Porträtreliefs steht dieses Objekt augenscheinlich ohne Vorbild da. Das Alleinstellungsmerkmal ist der Schiebedeckel, für den keine vergleichbaren Stücke identifiziert werden konnten. Zwar existieren durchaus Gemälde mit Schiebedeckeln,³ wie das Bildnis des Hieronymus Holzschuher (1469–1529) von Albrecht Dürer (1471–1528) in der Gemädegalerie in Berlin (datiert 1526), aber geschnittene Porträts aus dieser Zeit mit einer solchen Vorrichtung sind bisher unbekannt. Vermutlich steht das Täfelchen inhaltlich in Zusammenhang mit den Werken des sogenannten „Meisters der Dosenköpfe“, die etwa zur selben Zeit aufkamen und von denen sich vier Stücke erhalten haben. Dieser Künstler befestigte hohe Porträtreliefs am



Boden von Holzdosen, die mit Deckeln verschlossen wurden. Solche kleinformatigen Bildnisse mit Abdeckungen dienten dem privaten Andenken. Sie wurden nicht an die Wand gehängt, sondern in Truhen oder Schränken aufbewahrt.⁴ Die Abdeckung schützte zum einen das Bildnis, zum anderen machte sie aus dem Objekt einen sehr intimen, persönlichen Gegenstand, der nur einem kleinen Personenkreis zur Verfügung stand, welcher das Geheimnis unter der Haube im wahrsten Sinne des Wortes entdecken durfte.⁵ Heute ist nur noch ein geringer Teil dieser Kunstwerke erhalten. Dies lässt sich wahrscheinlich auf sich ändernde Ansprüche an die Repräsentationsfähigkeit eines Porträts zurückführen.⁶

Porträts in Behältnissen fanden auch Eingang in andere Kunstkammern, wie beispielsweise die Dosenporträts Friedrichs des Weisen von Sachsen (reg. 1486-1525) und der Anna Weller in der Wiener Kunstkammer zeigen.⁷ Dabei stand vermutlich auch hier der Reiz des Entdeckens im Vordergrund. Dies zeigt sich ebenso an einigen Papstmedaillen aus dem 16. Jahrhundert in der Münchner Kunstkammer. Während die Münzsammlung im Kunstkammerinventar von Johann Baptist Fickler (1533–1610) eher summarisch abgehandelt wird, sind einige Medaillen gesondert erwähnt. Die meisten Stücke wurden in Schubladen oder Kästen gesammelt aufbewahrt, eine Serie von Jubiläumsmedaillen aus dem Jahr 1550 wird jedoch als einzeln in gedrechselten Dosen verwahrt beschrieben.⁸ Offensichtlich wären die einzelnen Dosen bei dieser Aufbewahrungsstruktur eigentlich nicht notwendig gewesen. Sie dienten demnach der Inszenierung des Objektes und steigerten die Freude auf das Entdecken.

Das Froschauer Porträtrelief taucht in der Stuttgarter Kunstkammer erstmals 1741 im Inventar der Mömpelgarder Kleinodien auf. Dort wird es beschrieben als *Hanns Froschauer, von Veit Stoos in Holtz gemacht, in Quadrat, mit einer Ketten*.⁹ Während der Deckel hier noch nicht erwähnt wird, sondern erst in späteren Inventaren, findet mit der Angabe von Veit Stoß (1447/48–1533) eine Zuschreibung an einen berühmten Künstler statt. Für den Erfasser der Bestände hatte die Autorenschaft also große Bedeutung. Dieser Eintrag gibt zudem einen Terminus ante quem für die Kette an dem Porträt: Sie muss vor der Aufnahme der Mömpelgarder Kleinodien in die Stuttgarter Kunstkammer angebracht worden sein. [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Hanns Froschauer, von Veit Stoos in Holtz gemacht, in Quadrat, mit einer Ketten

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Hannß Froschauer von Veit Stooß in Holtz gemacht im Quadrat mit einer Ketten.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Nro. 145. Das Bildnis Hans Froschauers erhaben in Holz geschnitten auf einem Täfelen mit einem Schieber.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
Nr. 76. Früher No. 145. Das Bildnis Hans Froschauers erhaben in Holz geschnitten. Auf einem Täfelen mit einem Schieber. Von Veit Stoos, wie das Inventar der Mömpelgardischen Antiquitäten Sammlung angibt, Monogramm ist freilich keines vorhanden. Mit der Mömpelgardischen Antiquitäten

Sammlung i. J. 1741 erhalten. 2¾ Z. hoch, 2¼ breit.

Literatur:

Habich 1929–1934, Bd. I/2, S. 11, Nr. 37, Abb. 18;

Baum 1912, S. 25–28, Nr. 86.

Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Siehe Reske 2007, besonders S. 29f.

² Abgebildet in Müller 1959, S. 164.

³ Siehe Angelica Dülbergs Ausführungen dazu in Dülberg 1990, S. 35f.

⁴ Krause 2011, S. 246.

⁵ Siehe dazu Seipel 1998, S. 83 und Eser 1996, S. 297.

⁶ Kranz 2013, S. 113.

⁷ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. 3879 und 3893.

⁸ Ich danke Herrn Dr. Martin Hirsch, Staatliche Münzsammlung München, sehr herzlich für seinen Hinweis auf die Medaillen. Siehe auch Sauerländer 2008, Bd. 1, S. 335f., Nr. 1018 a.

⁹ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, Consegnation von den Mömpelgardischen Kleinodien, 1741, S. 10 - erstmals ediert bei Baum 1912, S. 25–28, Nr. 86.



232 Medaillenmodell mit dem Porträt Herzog Christophs von Württemberg (reg. 1550–68) in einem ovalen Elfenbeinrahmen

Christoph Weiditz (1498–1559)

1534

Holz, Elfenbein. D. 6,75 cm; Rahmen: H. 11,0 cm, B. 9,7 cm

Inschrift Vorderseite: DEI · GRACIA · CHRISTOPH · WIRTEMBERGENSIS · ET · THECKH · COMES · MOIMPPELGARDIE · AN · AET · XIX

Inschrift Rückseite: M D XXXIII

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 79

Auf der Vorderseite dieses 1534 entstandenen Medaillenmodells ist ein Brustporträt des württembergischen Herzogs Christoph zu sehen. Christoph war der Sohn Herzog Ulrichs (reg. 1498–1519, 1534–1550), der 1519 aus Württemberg vertrieben wurde. Das Herzogtum wurde danach von den Habsburgern verwaltet und der kleine Chris-

toph nach Innsbruck an den Hof König Ferdinands (reg. 1526/27–1564) gebracht, wo er erzogen wurde. Als das vorliegende Modell mit dem Porträt des jungen Herzog Christoph 1534 geschaffen wurde, war er 19 Jahre alt und hatte noch keine Aussicht, das Land zurückzuerhalten. Zwei Jahre zuvor war er auf dem Weg nach Spanien aus dem Gefolge Kaiser Karls V. (1516–1556) geflohen, da er befürchtete, dass der Herrscher ihn dort in ein Kloster bringen wollte. Er suchte bei seinen bayerischen Verwandten Zuflucht und begann sich darum zu bemühen, das seinem Vater entzogene Herzogtum Württemberg wiederzubekommen. Im Juli 1533 verfasste er ein Pamphlet, das er in Marburg drucken und verbreiten ließ. Darin thematisierte er seine Ansprüche und das seines Erachtens nach widerrechtliche Beharren der Habsburger auf ihrer Statthalterschaft. Im folgenden Winter 1533/1534 vertrat er seine Interessen vor

einer Versammlung des Schwäbischen Bundes in Augsburg. Dort muss er den Medailleur Christoph Weiditz getroffen haben, bei dem er die vorliegende Medaille in Auftrag gab. Nach dem Modell wurden Bleiabgüsse gefertigt, die jedoch von schlechter Qualität sind (vgl. Inv. Nr. MK 6231).

Zu dem Medaillenmodell gehört ein Elfenbeinrahmen, der vom reinen Materialwert her wesentlich wertvoller ist als das Holzporträt. Die Kombination mit dem kostbaren Material diente vermutlich der Bedeutungssteigerung des Bildnisses.

Herzog Christoph ist im Halbprofil mit Kurzhaarfrisur und Kinnbart dargestellt. Das Barett und die Pelzschaube des Herzogs sind völlig schmucklos. Lediglich eine Kette ist unter dem Mantel auf dem Wams liegend zu erkennen. Der Herrschaftsanspruch des jungen Mannes zeigt sich alleine in der Umschrift, die seinen vollen Namen und seine Titel sowie das Alter des Porträtierten

nennt. Das aufwendig gestaltete Wappen auf der Rückseite betont ebenfalls die Zugehörigkeit zum Hause Württemberg. Die Medaille formuliert durch die ausführliche Nennung der Titel und durch die große Abbildung des Wappens eine Bekräftigung für den Herrschaftsanspruch des württembergischen Prinzen. Zugleich ist sie ein Hinweis auf Christophs Wunsch nach eigener politischer Handlungsfähigkeit und Repräsentation, die ihm während seiner Jugendjahre am habsburgischen Hof verwehrt geblieben waren.

Unter den kleinplastischen Holzporträts, die zur ehemaligen Kunstkammer der württembergischen Herzöge gehörten, hat Weiditz' Medaillenmodell eine herausragende Position. Im Gegensatz zu den restlichen porträtartigen Objekten wurde es in den Inventaren so präzise beschrieben, dass es schon ab 1699 zweifelsfrei identifiziert werden kann. Erstmals wurde es 1699 im Inventar des Herzogs Leopold Eberhard von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1699–1723) nachgewiesen, das aus einer Auflistung von 16 Behältnissen besteht, in denen Kunstkammerobjekte aufbewahrt waren: *In dem 7. Behältnus, Nr. 8. das Bildnus Herzog Christophs von Würtemberg in Holtz mit seinem Wappen von A° 1534.*

Das Porträt wurde sicherlich direkt innerhalb der herzoglichen Familie vererbt und gelangte so nach Mömpelgard. Mit den Mömpelgardischen Kleinodien kam es schließlich zurück nach Stuttgart. In dem nach der Übernahme der Sammlung erstellten Inventar von 1741 beschrieb Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) es zum ersten Mal mit dem Elfenbeinrahmen: *Herzog Christoph in holtz geschnitten, im*

Brustbild, hinten das Württemberg. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

Aufgrund seiner hohen Qualität wurde das Modell in Beschreibungen des Münz- und des Altertümerkabinetts herausgehoben. So schreibt Memminger 1817 zum Stuttgarter Münzkabinett: „In der Umgebung dieses Cabinetts sind auch noch einige andere Seltenheiten und darunter namentlich einige für Arbeiten von Albrecht Dürer ausgegebene Kunstwerke [...] sowie ein kleines, in Holz geschnittenes, sehr gutes Bild des Herzogs Christoph ausgestellt.“ Die früheste Abbildung des Medaillenmodells fällt in dieselbe Zeit. In einer Biographie über Herzog Christoph, die J. C. Pfister 1819 anlässlich der Unterzeichnung der Verfassung des Königreichs Württemberg veröffentlichte, wurde als Frontispiz ein Kupferstich von Anton Krüger (1795–1857) mit der Darstellung dieses Miniaturporträts integriert. Die Begeisterung für dieses Objekt lässt sich sowohl an der hochwertigen künstlerischen Ausführung als auch an der abgebildeten Person erklären: Herzog Christoph wurde über Jahrhunderte hinweg und besonders im Verfassungskonflikt zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Symbolfigur für das „gute alte Recht“ betrachtet und als idealer Herrscher stilisiert. [DS]

Quellen:

HStAS A 266 Bü 941 (1699):
In dem 7. Behältnus, Nr. 8. das Bildnus Herzog Christophs von Würtemberg in Holtz mit seinem Wappen von A° 1534.

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Herzog Christoph in holtz geschnitten, im

Brustbild, hinten das Württemberg. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 86v (1743):
Hertzog Christoph in holtz geschnitten im Brustbild, hinde (?) Württemb. Alt-Wappen einer runden Schachtel von Helfenbein.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22r (1785):
Nro. 141. Das Bildnis Herzogs Christophs von Württemberg erhaben in Buchsbaum geschnitten, mit dem alten württembergischen Wappen auf der (?) Seite. In einem ovalen Rahmen von Elffenbein.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau:
No. 79, früher No. 141. Das Bildnis Herzog Christophs von Würtemberg erhaben in Buchsbaumholz geschnitten mit dem alten Württembergischen Wappen auf der Kehrseite. In einem ovalen Rahme von Elfenbein. Im Licht 2½ Z. im Durchmesser. Mit der Mömpelgartischen Antiquitäten Sammlung i. J. 1741 erhalten. Elfenbeinrahmen vorhanden.

Literatur:

Memminger 1817, S. 265;
Pfister 1819, Frontispiz;
Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 7, Taf. VII.;
Altertümer 1906, S. 68;
Baum 1912, S. 25–28, Nr. 77;
Habich 1929–1934, Bd. I/1, S. 66f., Nr. 420, Taf. LVI,4;
Fleischhauer 1976, S. 116;
Klein/Raff 1995, S. 30, Nr. 10a;
Klein 2004, S. 11;
AK Stuttgart 2015, S. 31.



233 Spielstein mit Doppelportraits

Spielstein mit den Porträts der Herzöge Wilhelm IV. (reg. 1511–1550) und Ludwig X. von Bayern (reg. 1514–1545)

Art des Friedrich Hagenauer (um 1500–nach 1546)

Um 1525–1530

Zwei Laubholzarten. D. 3,45 cm, H. 0,95 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 86

Spielstein mit den Porträts von Jakob (1459–1525) und vermutlich Anton Fugger (1493–1560)

Art des Friedrich Hagenauer

Um 1525–1530

Zwei Laubholzarten. D. 3,45 cm, H. 0,95 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 87

Die beiden Doppelporträts im Relief sind auf gedrehten Holzspielsteinen befestigt. Alle Brustporträts sind im Profil nach links nebeneinander angeordnet. Ein wenig

präzise gearbeiteter Zahnschnitt zwischen zwei umlaufenden Kehlungen bildet jeweils den Rahmen um die Reliefs. Die Rückseiten der Steine sind bis auf eine einzelne Kehlung schmucklos.

Auf dem Stein KK braun-blau 86 sind die Brüder Ludwig X. und Wilhelm IV. von Bayern dargestellt, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Regierung teilten.¹ Beide Männer tragen schwere Pelzmäntel, auf denen jeweils eine großgliedrige Goldkette drapiert ist. Ludwig X. ist im Vordergrund mit Vollbart und einer Klappmütze dargestellt. Sein älterer Bruder Wilhelm IV. trägt hingegen einen gestutzten Kinn- und Schnurrbart, halblange Haare mit Stirnfransen und ein Barett.

Das Doppelporträt geht auf zwei einzelne Bildnismedaillons von Friedrich Hagenauer zurück und ähnelt sehr einem Spielstein im Bayerischen Nationalmuseum, auf dem die Brüder in derselben Aufreihung dargestellt

sind.² Auf dem Münchener tragen im Gegensatz zum Stuttgarter Stück beide Männer eine Klappmütze, zudem ist der Träger für das Relief wesentlich größer.

Die beiden Herzöge sind sowohl einzeln als auch gemeinsam mehrfach auf erhaltenen Renaissancespielsteinen abgebildet, die Reihung der Köpfe bei den Doppelporträts variiert allerdings. Ein weiterer Stein aus einer Serie im Bayerischen Nationalmuseum zeigt Wilhelm IV. im Vordergrund.³ Da Ludwig X. der jüngere der beiden Bayernherzöge war, liegt es nahe, dass eine Darstellung, die ihn in den Vordergrund rückt, aus seinem Umfeld stammt.⁴

Auf dem zweiten Spielstein, Inv. Nr. KK braun-blau 87, sind Jakob Fugger, der Reiche und vermutlich sein Neffe Anton dargestellt. Beide Männer tragen netzartige Kopfbedeckungen aus Golddraht, Goldhauben genannt, und aufwendig gearbeitete Mäntel mit großen Kragen. Während Anton Fugger im Vordergrund

einen Vollbart mit einem langen Schnurrbart trägt, ist sein Onkel Jakob glatt rasiert. Für diese Darstellung konnte bislang kein direktes Vergleichsobjekt nachgewiesen werden. Beide Personen gemeinsam sind weder auf einer Medaille noch auf einem anderen Spielstein bekannt. Einzeln sind sie jedoch wiederholt auf Spielsteinen abgebildet.

Jakobs Porträt ähnelt einer von Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550) gefertigten Medaille, die der Kaufmann 1518 herstellen ließ.⁵ Im Unterschied zu der nackten Büste auf dieser Medaille, die auf antike Kaiserporträts zurückgeht,⁶ ist Fugger auf dem Spielstein in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Zwei Spielsteine im Bayerischen Nationalmuseum, die auf ca. 1535 datieren, sind mit ganz ähnlichen Porträts Fuggers im zeitgenössischen Gewand verziert.⁷

Antons Bildnis ist vergleichbar mit den von Hans Maler zu Schwaz (um 1490–1530) gemalten Porträts des Kaufmanns im Halbprofil und seines Cousins Ulrich.⁸ Ulrich war der eigentlich vorgesehene Nachfolger Jakob Fuggers im Familienunternehmen, er starb jedoch noch vor diesem im Jahr 1525.⁹ Die Nachfolge ging deshalb an Anton, der finanziell beinahe ebenso erfolgreich wurde wie sein Onkel. Die Cousins sahen sich sehr ähnlich, kleideten sich gleichartig und hatten dieselbe Haar- wie Barttracht. Da der jüngere Mann im Vordergrund positioniert ist, hatte er die Nachfolge Jakobs wohl schon angetreten und wird hier als der Kopf des Handelshauses präsentiert. Dargestellt ist demnach höchstwahrscheinlich Anton. Da Jakob wie Ulrich 1525 starb, wird der Stein, oder zumindest das Motiv, um dieses Jahr oder wenig später entstanden sein.

Die beiden Spielsteine gehören mit großer Sicherheit zu einem nicht weiter erhaltenen Satz von Tricktrack-Steinen, in dem bedeutende zeitgenössische Persönlichkeiten aus adeligen und bürgerlichen Kreisen präsentiert wurden.

Die Ersterwähnung der beiden Stücke findet sich in dem Inventar über die Mömpelgar der Kleinodien von 1741.¹⁰ Inv. Nr. KK braunblau 86 wird darin fälschlicherweise bezeichnet als *Hertzog Mauritz von Sachsen und sein herr bruder Friederich, neben einander in Holtz geschnitten*, Inv. Nr. KK braunblau 87 als *Zwey Gesichter neben einander in Holtz, ohne Umschrift*. Es handelt sich bei den Einträgen um die beiden vorliegenden Spielsteine, weil die Porträts auf Inv. Nr. KK braunblau 86 als sächsische Renaissanceherrscher und somit als Produkte des 16. Jahrhunderts erkannt wurden (wobei weitgehend offen bleibt, welcher Friedrich gemeint ist, da Herzog Moritz von Sachsen keinen Bruder dieses Namens hatte und Kurfürst Friedrich III. von Sachsen anders aussah als der links dargestellte Fürst). Die Interpretation der rechten Person als Moritz von Sachsen erklärt sich aus der Barttracht, da Moritz und Ludwig X. von Bayern im Profil ähnliche Bärte hatten. Zudem wurden beide Spielsteine sowohl direkt hintereinander als auch mit ähnlichem Vokabular beschrieben. Das Hauptinventar von 1785 unterstützt die Zuweisung, da darin zwar keine Identifizierung der Dargestellten stattfindet, dafür aber beide Stücke als gleichartig beschrieben werden: *Nro. 152. Zwey unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. Nro. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten*.¹¹ [DS]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741): *Hertzog Mauritz von Sachsen und sein herr bruder Friederich, neben einander in Holtz geschnitten*.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743): *Hertzog Mauritz von Sachßen und sein Bruder Friedrich, neben einand in Holtz geschnitten*.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v (1785):

Nro. 152. Zwey unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. Nro. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten.

Kunstkammer-Hauptbuch braunblau:

No 86, früher No. 152. Zwei unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten.

Um 1530. 1¾ Z. Durchmesser. Herzog Wilh u Ludw v. Bayern.

No. 87, früher No. 153. Noch zwey solche unbekannte Brustbilder erhaben in Holz geschnitten. (Fugger). 1¾ Z. Durchmesser.

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 9 und Nr. 10, Taf. VII;

Baum 1912, S. 25–28, Nr. 83 und Nr. 84;

Inv. Nr. KK braunblau 86 vgl.: Habich 1929–1934, Bd. I/1, S. 72, Nr. 454, Taf. LXI, 1; Fleischhauer 1976, S. 115.

¹ Ziegler 2009, S.15.

² Inv. Nr. des Spielsteins: 11/135. Zum Vergleich mit den Medaillons (ca. 1525/26) siehe Wartena 2009, S. 176f.

³ Siehe Himmelheber 1972, S. 65, Nr. 87 (Inv. Nr. R 435).

⁴ Sybe Wartena vermutet, dass der Münchener Stein im Auftrag Ludwigs X. entstand. Da es sich bei diesen Objekten aber nicht um Einzelstücke handelt, sondern sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus Sätzen von ca. 30 Steinen mit verschiedenen Porträts stammen, ist das nicht unbedingt schlüssig. Wartena 2009, S. 178.

⁵ Vgl. Maué 2013a, S. 203 und Kastenholz 2006, S.143.

⁶ Maué 2013a, S. 203.

⁷ Inv. Nr. R 478 und 31/149, siehe Himmelheber 1972, S. 61f.

⁸ Porträt des Ulrich Fugger von Hans Maler zu Schwaz im Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. Nr. 14.40.630) und Porträt des Anton Fugger von Hans Maler zu Schwaz in der Kunsthalle Karlsruhe.

⁹ Häberlein 2006, S. 67.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 23v.



234 **Porträts der Brüder Pfinzing**

Medaillenmodell mit den Porträts der fünf Brüder Pfinzing

Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550)

1519

Laubholz. D. 4,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 88

Medaille mit den Porträts der fünf Brüder Pfinzing

nach Hans Schwarz (um 1492 bis nach 1550)

1519

Silber. D. 42,0 mm, G. 21,38 g

Inchrift Vorderseite: *EFFIGIES · SIGISMUNDI · MELCHIORIS · PREPOSITI · ECCLESIE · SANCTI ALBANI · MOGUNTINENSIS · UDALRICI · ABBATIS · SANCTI · PAULI · VALLIS · LAVINII · SEYFRIDI · ET · MARTINI · PFINCZING · FRATRUM · ANNO · M · CCCC · XIX·*

Inchrift Rückseite: *CONCORDIAE FRATERNAE*
LMW, Inv. Nr. MK 18552

Aus dem runden Holzplättchen sind fünf Männerporträts im Relief herausgearbeitet. Die Brustporträts sind von rechts nach links gestaffelt angeordnet und im Profil nach links dargestellt. Durch die leichte Unter-

sicht bilden die Köpfe eine schräge Achse, wodurch zum einen der sehr statische Aufbau etwas gelockert und zum anderen eine gewisse räumliche Tiefe suggeriert wird. Das Täfelchen diente als Modell für eine Medaille, es ist jedoch nur einseitig bearbeitet und hat im Gegensatz zu den Gussmedaillen, die nach seinem Vorbild gefertigt wurden, keine Inschriften. Unter den Nachbildungen sind zwei Versionen zu unterscheiden: einerseits ein einzelner einseitiger Abguss in einer Privatsammlung, der der Größe des Holzmodells beinahe entspricht und die Umschrift *CONCORDIA*

FRATRUM (Einheit der Brüder) trägt,² und andererseits diverse deutlich kleinere zweiseitige Versionen jeweils mit der Umschrift *CONCORDIAE FRATERNAE* (Der brüderlichen Einheit) und einer Aufschrift auf der Rückseite. Anhand der Inschrift lässt sich die Identität der Dargestellten bestimmen, da sie einzeln genannt und teilweise mit ihrer beruflichen Funktion präsentiert werden. Die Männer sind fünf Brüder der angesehenen Nürnberger Familie Pfinzing, deren Mitglieder teils Kaufleute waren, teils geistliche Ämter bekleideten. Der Mann im Vordergrund, Sigismund Pfinzing (1479–1554), trägt eine Goldhaube und eine Pelzschauhe. Links neben ihm folgt Melchior Pfinzing (1481–1535) mit einem Barett, dann ein Geistlicher mit Tonsur und Ordensgewändern, Ulrich Pfinzing (1484–1530). Neben diesem der barhäuptige Seyfried Pfinzing (1485–1545) mit halblangem glatten Haar und Stirnfransen und zuletzt ein junger Mann mit ebenfalls halblangem glatten Haar und einem flachen Hut mit weiter Krempe, Martin Pfinzing (1490–1552). Die Brüder sind ihrem Lebensalter folgend aufgestellt.³ Die ungewöhnliche Anordnung der

fünf Köpfe auf sehr kleinem Raum ist in der Kleinplastik des frühen 16. Jahrhunderts unüblich. Sie ist möglicherweise auf die speziellen Wünsche des Auftraggebers zurückzuführen, der damit die enge Verbundenheit der Familienmitglieder und den Fortbestand der Pfinzings feiern wollte, die vor dieser Generation nur wenige Nachfahren gehabt hatten.⁴

Die Zuschreibung des Holzmodells an den Medailleur Hans Schwarz, mit dem die Medaillenkunst nördlich der Alpen begann, wurde in den letzten Jahren mehrmals diskutiert.⁵ Die Mehrheit der Wissenschaftler hält Schwarz für den Autor dieser Bildkomposition. Das Stuttgarter Modell und der einzelne einseitige Abguss sind wahrscheinlich von ihm geschaffen, die etwas kleineren, flacheren zweiseitigen Gussmedaillen unterscheiden sich in kleinen Details und sind vermutlich Nachahmungen eines unbekannten Nürnberger Künstlers.⁶ Neben stilistischen Ähnlichkeiten spricht für Schwarz' Autorenschaft, dass er nachweislich eine große Anzahl an Medaillen für die ganze Familie Pfinzing fertigte und insbesondere mit dem kunstaffinen Melchior Pfinzing in

Kontakt stand, für den er mehrere Medaillen schuf.⁷

Das Medaillenmodell wird erstmals im Inventar der Mömpelgarder Kleinodien von 1741 erwähnt. Darin wird es bezeichnet als *Willibald Burckmeijers Familie mit fünf gesichtern in Holtz geschnitten von Albrecht Durrer*.⁸ Gemeint ist vermutlich der Humanist Willibald Pirckheimer (1470–1530), der ein enger Freund Albrecht Dürers (1471–1528) war und von diesem mehrmals porträtiert wurde. Antiquarius Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751), der Autor des Inventars, versuchte wohl, das ungewöhnliche Relief einem bedeutenden Künstler zuzuordnen und die Dargestellten zugleich mit Dürer in Verbindung zu bringen.

Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) erkannte, dass weder der Künstler noch die Porträtierten korrekt bestimmt waren und listete in seinem Inventar von 1785 das Täfelchen ohne die Zuschreibungen.⁹ Erst im Hauptbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Verbindung zwischen dem Modell und den rückseitig beschrifteten Medaillen hergestellt und die



Männer als Mitglieder der Familie Pfinzing identifiziert.¹⁰ Eine dieser Nachbildungen hat sich als silberne Gussmedaille im Landesmuseum Württemberg erhalten. Sie war wie das Holzmodell Teil der Kunstkammer, stammt jedoch aus der Neuenstädter Sammlung und kam somit über eine andere Nebenlinie in den Besitz der Stuttgarter Herzöge.¹¹ Die Medaille wird im „Cimeliarchium“, das den Bestand der Neuenstädter Sammlung dokumentierte, unter den Äbten, Prälaten und „Geistlichen Personen“ aufgeführt. [DS]

Quellen:

Inv. Nr. KK braun-blau 88:

HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10 (1741):
Willibald Burckmeijers Familie mit fünf gesichtern in Holtz geschnitten von Albrecht Durrer.

HStAS G 196 Bü 30, fol. 87r (1743):
Willibald Burckmeijers Familie mit 5. Gesichtern in Holtz geschnitten von Albrecht Durrer.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v (1785):
Ein kleines rundes Täfelchen worauf 5. unbe-

kannte Brustbilder erhaben in Holtz geschnitten sind.

Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau, Nr. 88:
Mit späterer Hand zum Inventareintrag hinzugefügt: Die 5 Gebrüder Pfinzing, aus einer Nürnberger Patrizier Familie [...] Durchaus dieselbe Darstellung dieser 5. Brüder nur in etwas kleinerem Maßstab als der Medaille sich bei den Privatmedaillen von Heßen, bei welcher Medaille d. J. 1519 angegeben ist.

Inv. Nr. MK 18552:

Cimeliarchium 1710, S. 131:

„EFFIGIES SIGISMUNDI MELCHIORIS PRÆPOSITI SANCTI ALBANI MOGUNTINENSIS. UDALRICI ABBATIS SANCTI PAULI VALLIS LAVINII: SEYFRIDI ET MARTINI PFINZING FRATRUM. ANNO MDXVIII. Rev. CONCORDIÆ FRATERNÆ.“

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 19, Nr. 17, Taf. VII;
Altertümer 1906, S. 68;
Ebner 1909, S. 13, Nr. 6;
Baum 1912, S. 25–28, Nr. 85;

Habich 1929-1934, Bd. I/1, S. 33, Nr. 177, Abb. 45, Taf. XXIV,4 und Taf. XXIX,4;
Volz 1994, S. 245–250;
Kastenholz 2006, S. 369–372;
Teget-Welz 2012, S. 283f.;
Maué 2013b, S. 204.

¹ „Bildnisse der Brüder Sigismund, Melchior, Propst der Kirche St. Alban in Mainz, Ulrich, Abt von St. Paul im Lavanttal, Seyfried und Martin Pfinzing. 1519“.

Maué 2013b, S. 204.

² Erstmals veröffentlicht bei Volz 1994.

³ Volz 1994, S. 247.

⁴ Teget-Welz 2012, S. 284.

⁵ Siehe dazu: Volz 1994, Kastenholz 2006, Teget-Welz 2012 und Maué 2013b.

⁶ Volz 1994, S. 247–249.

⁷ Die beiden lernten sich möglicherweise auf dem Augsburger Reichstag 1518 kennen, auf dem Schwarz Medaillenaufträge von diversen einflussreichen Teilnehmern bekam. Melchior Pfinzing nahm als Sekretär Kaiser Maximilians I. (1509–1519) teil und bestellte ebenfalls eine Medaille bei Schwarz. Teget-Welz 2012, S. 277.

⁸ HStAS A 20 a Bü 31 Nr. 8, S. 10.

⁹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 22v: *Ein kleines rundes Täfelchen worauf 5. unbekannte Brustbilder erhaben in Holtz geschnitten sind.*

¹⁰ Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau, Nr. 88.

¹¹ Cimeliarchium 1710, S. 131.



Gemälde

Andrea Huber

1669 wandte sich Eberhard III. (reg. 1628–1674) mit besonderem Interesse der Neugestaltung der Kunstkammer zu. Im Mai des Jahres verfügte der Herzog, nach dem Vorbild „anderer hoher Herrschaften“ sowohl zur eigenen „Recreation und Belustigung“ als auch zu „mehreren Splendor, Ruhm und Ansehen“ des fürstlichen Hauses und der Residenz ein besonderes „Antiquarium“ einzurichten. Die Kunstkammer sollte nicht nur für Hofangehörige und Gäste, sondern auch „fremden Herrschaften und Standespersonen“, Reisenden, Studierenden und fürstlichen Räten zugänglich gemacht werden, um ihren Ruhm zu befördern. Für die Neuordnung der Sammlung und das Anlegen systematischer Inventare wurde der studierte und vielseitig gebildete Landschaftsadvokat Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) zum Antiquarius im Rang eines Gelehrten Oberrates ernannt. Schmidlin sollte mit anderen Sammlungsleitern in wissenschaftlichen Austausch treten und Reisen „in berühmte Städte“ unternehmen.¹ In der Folge ließ der Herzog die Kunstkammer neu ordnen und einen Teil aus den bisherigen Räumen im Schloss in das Alte Lusthaus überführen.² Seit 1621 war die Kunstkammer im ausgebauten Dachgeschoss des Alten Schlosses in drei Räumen neben dem Turm zum Lust-

Gemälde „Sogenannte Ratssitzung Graf Eberhards III. von Württemberg“ (reg. 1392–1417) (alias „Stuttgart I“), Stuttgart, 1575–1583, LMW (Kat. Nr. 239).

¹ Fleischhauer 1976, S. 77–80, 82f., 86.

² Fleischhauer 1976, S. 84f.

garten hin und in einer Kammer beim obersten Absatz der Reittreppe dem Hof zu eingerichtet gewesen.³ Nun standen diese Räume einer neuen Nutzung, der Einrichtung einer Gemäldegalerie, zur Verfügung. Entsprechend protokollierte Schmidlin am 10. April 1670 den Befehl Eberhards III., *es solte auß der alten KunstCammer nunmehr ein Schilderey und Modell Cammer gemacht werden, wie dann Ihre fürstl. Dhl. nechstens Ihre beste gemahlte Stükh zusammen suchen und mir Antiquario daselbsthin einliefern lassen wolten*.⁴ Schmidlin selbst sollte die vorhandenen Modelle zusammentragen.⁵ Im Alten Lusthaus, nunmehr als *undere KunstCammer* bezeichnet, ließen die Kunstkammerschränke nicht genügend Wandfläche für die *unterschiedlichen schönen Schildereyen*, mit denen der Herzog sich *versehen* sah.⁶ Damit lag er im Trend der Zeit, aus der Kunstkammer eine Gemäldesammlung herauszulösen und diese zu vergrößern.⁷

Schon im darauffolgenden Monat, am 19. Mai 1670, erwarb Eberhard III. einige Gemälde von dem Kunsthändler Johann Negelein (1634–1690).⁸ Dieser war *mit etlichen schönen Waaren* aus Nürnberg angereist, das zu dieser Zeit als ein Zentrum qualitätvoller Malerei galt.⁹ Die Erwerbungen bestanden aus einer *Historiam Isaaci aufopferung [...] lebens groß künstlich gemahlt pro 45 f* des Nürnberger Malers Daniel Preißler (1627–1665),¹⁰ *zwey künstlich gemahlte[n] Blumenkrüg von Herrn*

Morell zu Wien pro 90 f,¹¹ einem *Ecce Homo von Lucas Cranach, de Anno 1513 zimlich groß a 50 f* und einer freien Variante des *Hasen von Albrecht Dürern gemahlt a 50 f*¹² (Kat. Nr. 236) sowie, ebenso als Dürer-Werk angesehen, einem *Salvator in Holtz künstlich geschnitten 80 f*¹³ (Kat. Nr. 218) und einem Elfenbeinrelief mit dem Turmbau zu Babel. Ein *Salvators gesicht auf einem brettlin* erhielt der Herzog als Geschenk. Die Rechnung bezahlte Eberhard III. jeweils zur Hälfte mit Geld und altem Wein. Die drei letzten Werke überließ er der Kunstkammer, die Gemälde nahm er, vermutlich zum genaueren Studium, erst einmal zu sich.¹⁴

Nachdem in den als *obere KunstCammer* bezeichneten Räumen im Dachgeschoss des Schlosses die Vertäfelung, die Schränke und der Kamin herausgebrochen und die Wände geglättet und geweißt worden waren, besichtigte der Herzog am 28. Juni 1670 die *einer Bestän[digen] Schilderey und [Malerei] Cammer* gewidmeten Zimmer. Zu den von Negelein gekauften Bildern wählte er aus seinen eigenen Gemächern und aus dem Neuen Lusthaus weitere 22 Gemälde aus, die er zum Teil in den Jahren zuvor erworben hatte.¹⁵ Es waren dies Werke geschätzter deutscher und für den Stuttgarter Hof tätiger Maler. Dazu gehörten als Genredarstellungen von dem Rembrandt-Schüler und Freisinger Hofmaler Christopher Paudiß (1630–1666) die Bildnisse eines alten, Brei essen- den Mannes mit grauem Bart und seiner Frau mit Spinnrocken sowie eines alten Freisinger Schuhmachers.¹⁶ An Bankettstücken stammten zwei von *dem [Taub-] Stummen aus Ostfriesland*, Wolfgang Heimbach (um

³ Fleischhauer 1976, S. 33, 85; HStAS A 21 Bd. 18a.

⁴ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31v (1669–1671, 1684). Zur Geschichte der Gemäldesammlungen siehe Lange 1907, S. 1–15; Antoni 1988, S. 62–68.

⁵ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31v.

⁶ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v, 34r.

⁷ Spenlé 2008, S. 44.

⁸ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v: Die Archivquelle nennt hier *David Negelin Kunsthändler von Nürnberg*. Fleischhauer 1976, S. 73, identifizierte in diesem anhand familiengeschichtlicher Literatur den „Nürnberger Juwelier Johann Negelein (1634–1690), Kur- und anderer Fürsten Kammerrat und Faktor“ (ebd., Anm. 255).

⁹ Tacke 1995, S. 72. Zu den in Nürnberg ansässigen Malern siehe auch Krieger 1969/1970, S. 84.

¹⁰ Daniel Preißler hatte 1654 in Nürnberg als Meisterstück die ebenfalls lebensgroße Darstellung „die historia wie Cain seinen bruder Abel ermordet“ abgeliefert, Tacke 1995, S. 72.

¹¹ Nach Fleischhauer 1976, S. 72, Anm. 237, vielleicht Jacob Marrell (1613/14–1681) in Frankenthal.

¹² SSG Inv. Nr. Sch.L. 3966.

¹³ LMW Inv. Nr. KK 116.

¹⁴ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v–33r.

¹⁵ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–36r: *Actum den 28. Junius [?] 1670*. Das Datum „10. Juli 1670“, das Fleischhauer 1973, S. 5, und 1976, S. 85, anführt, ist im genannten Büschel 7 nicht zu finden. Ergänzung in eckigen Klammern nach Fleischhauer 1973, S. 5, und Fleischhauer 1976, S. 85.

¹⁶ Paudiß war seit 1662 Hofmaler des Fürstbischofs Albrecht Sigismund von Bayern (1623–1685). Siehe AK Freising 2007, zu den genannten Gemälden S. 326.

1615–nach 1678).¹⁷ Diese Werke hatte der Herzog von seiner Tochter Christine Charlotte (1645–1699) nach ihrer Vermählung 1662 mit dem Fürsten Georg Christian von Ostfriesland (reg. 1660–1665) geschenkt bekommen.¹⁸ Dazu kamen Küchen- und Bankettstücke der Stuttgarter Maler Johann Altermann (um 1585, ab 1614 in Stuttgart ansässig, gest. 1647)¹⁹ und Johann Friedrich Gruber (um 1620, seit 1655 in Stuttgart tätig, gest. 1681)²⁰ sowie *ein Gros Stückh von allerhand meerthieren, die Eitelkeitd Irdischer Ding in einem grosen perspectivisch gemahltem Stückh abgebildet* und *Zween auf Bretde [perspek]tivisch gemahlte See[stücke]*. Die Gemälde mythologischen Inhalts zeigten *Ein Venus Bild hinderm Umbhang von Castor Arbeitd*, von dem 1663/64 in Stuttgart tätigen Johann Heiss (1640–1704)²¹ *eine große Satirey [...] mitd tanzenden Kindlein* und von dem Stuttgarter Hofmaler Johann Jakob Spiegler (Hofmaler ab 1602, gest. 1658)²² *Mercurius und Venus*. Die von einem ungenannten französischen Maler stammende Darstellung von *Venus und Cupido mit einem Schäfer* ließ der Herzog wieder in seine Privaträume zurückbringen. Weiterhin waren alt- und neutestamentliche Sujets vertreten wie das von *Adam und Eva*, der *Historia Susannae*, ein *Ecce Homo auff Kupfferstich-manier gemahlt* sowie *ein groß Stükh gleich einem Epitaphio, worauf der Herr Christus am Creutz*.²³ Das Bild *der alltde Simeon und Hanna mit dem Christkindlein* des in Nürnberg tätigen Malers Benjamin Block (1631–1689)²⁴ von 1665 (Kat. Nr. 245) zog der Herzog zunächst ebenso in sein Gemach zurück, stellte es am 29. November 1671 aber wieder zur Verfügung.

Porträts zeigten Marcus Tullius Cicero (106 v. Chr.–43 v. Chr.), den heiligen Hieronymus (347–420) sowie Martin Luther (1483–1546) und Katharina von Bora (1499–1552) aus der Cranach-Werkstatt (Kat. Nr. 238).²⁵ Die Bildnisse des Reformators und seiner Frau stammen möglicherweise aus der Sammlung des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), die Eberhard III. 1653 als Erbe zugefallen war.²⁶ Am 1. August 1670 folgten ein *Scharmützel*, am 6. August 1670 *die Historiam Lucretiae*, die gleich gerahmt werden sollte.²⁷ Dass sich die Einrichtung der Gemäldegalerie so plastisch verfolgen lässt, verdanken wir Herzog Eberhards III. Entscheidung, die Kunstkammer systematisch betreuen zu lassen und den hiermit verbundenen Audienzprotokollen Schmidlins und des Oberratsskribenten Daniel Moser (1642–1690, tätig: 1669–1690),²⁸ der dessen Nachfolger wurde. Zu den Protokollen kommen Inventare, die den gesamten, viel größeren Bestand dokumentieren, der auch ererbte Gemälde enthielt.²⁹ Trotz der vom Herzog verordneten beschreibenden Inventarisierung beschränkten sich Schmidlin und Moser in den seit etwa 1670 nach Sachgruppen erstellten Verzeichnissen darauf, die *Schildereyen* nach ihren Sujets zu benennen. Selten ist das Material erwähnt und Meisternamen wohl nur, soweit sie seit der Erwerbung bekannt waren. Von den drei uns vorliegenden Inventaren lässt das erste aus dem Jahr 1670 keine Aufteilung zwischen der Unteren Kunstkammer im Alten Lusthaus und

¹⁷ Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 230; Fritz 1969.

¹⁸ Fleischhauer 1973, S. 5.

¹⁹ Fleischhauer 1973, S. 5; Fleischhauer 1981, S. 83.

²⁰ Fleischhauer 1981, S. 21, 80f.

²¹ Fleischhauer 1981, S. 86.

²² Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 233.

²³ Vgl. Fleischhauer 1973, S. 5; zitiert nach HStAS A 20 a Bü 11, S. 37, Nr. 4.

²⁴ Block war zwischen 1664 und 1670 in Nürnberg tätig.

²⁵ LMW, Inv. Nr. E 830 (Katharina von Bora), E 831 (Martin Luther).

²⁶ Fleischhauer 1976, S. 48–57; zur Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz vgl. den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstkammer“ von Carola Fey; HStAS A 20 a Bü 4, S. 143, hier sind die Portraits jedoch als auf Tuch gemalt gelistet.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 46v, 48v.

²⁸ Fleischhauer 1976, S. 83.

²⁹ Philipp Hainhofer (1578–1647) hatte schon 1616 Gemälde in der Kunstkammer gesehen, Fleischhauer 1976, S. 13f., 17, 42; von Oechelhäuser 1891, S. 308f. Siehe hierzu den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer. 1634, nach der Schlacht von Nördlingen, waren im ersten Raum der Kunstkammer „105 grosse und kleine Gemäler und allerhand schön Bild, auch fürstlicher Personen und anderen Figuren“, im dritten Zimmer „56 grosse und kleiner schöner Gemäl von allerlei Historien und Bilder“ verblieben (zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 34f.; HStAS A 21 Bd. 18b).

der Oberen Kunstkammer im Schloss erkennen.³⁰ Zwei weitere Verzeichnisse verfassten die beiden Antiquare vermutlich zwischen 1677 und 1690 im Auftrag des Herzogs Friedrich Carl (reg. 1677–1693).³¹ Dieser hatte nach dem Tod Eberhards III. 1674 und dessen Sohnes Herzog Wilhelm Ludwig (reg. 1674–1677) 1677 die Vormundschaftsregierung für seinen Neffen Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) übernommen. In dem zweiten Inventar sind nur die *Schildereyen* in der Oberen Kunstkammer – leider ohne Raumangabe – nach *Geistlichen Historien und Bilder, Historien Landtschafften* [mythologischen Darstellungen], *Bilder und Conterfet, Früchten, Blumen und Panquet gemähl* sowie *Allerhand gemahlte Thier* geordnet.³² Der von Eberhard III. anfangs ausgewählte Bestand war etwas erweitert worden und enthielt nun außerdem *die Historia, wie die Amazones von den Römern geschlagen worden* (Kat. Nr. 240) und das vermutlich aus der Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) stammende *Judicium Salomonis auf kupfer gemahlt in einer schwartzen ramen* (Kat. Nr. 243).³³ Das dritte Verzeichnis zeigt fast den gleichen wie im erstgenannten Inventar aufgeführten Gemäldebestand, nun verteilt auf das *Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach*,³⁴ ein *Vorgemach* und zwei Kabinette, wovon eines zur *Rennbahn* im Lustgarten hin ausgerichtet war.³⁵ Neben den genannten Bildthemen sind als Gemäldezyklen die neun Musen (wohl ebenfalls von Barbara Sophia vermacht),³⁶ 16 *Seestüklein*³⁷ und die

kanonischen zwölf ersten römischen Caesaren nach Sueton (um 70–nach 122)³⁸ aufgeführt, bei denen *Hertzog Eberhardts Conterfait*³⁹ angebracht war. Weitere Porträts zeigten König Ferdinand (reg. 1531–1564) und seine Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547) (Kat. Nr. 237), Ignatius von Loyola (1491–1556) sowie eine 25jährige Frau, *Grätlin*, mit einem großen Bart im Jahr 1587⁴⁰ und den blinden Orgelmacher Konrad Schott (1561–um 1637)⁴¹. Außerdem sind auch viele Stücke der anderen Sammlungsbereiche und -schränke genannt. Vermutlich war ein großer Teil der Kunstkammer nun wieder in die Schilderei- und Malereikammer im Schloss verbracht worden. Möglicherweise stand diese örtliche Veränderung im Zusammenhang mit den durch die Reunionskriege Ludwigs XIV. (reg. 1643–1715) bedingten Flüchtlungen.⁴² Der bei vielen Gemälden später seitlich hinzugefügte Vermerk *unten*, teils mit Angabe des Fensters oder Kastens, legt nahe, dass die wichtigsten Bilder dann wieder in die Untere Kunstkammer im Alten Lusthaus gebracht wurden. Auf dem von Johann Ludwig Som (tätig um 1705–1725) angefertigten Kupferstich von 1704⁴³ können vielleicht einige Gemälde erkannt werden: *Ein alt Epitaphium worauf der Herr Cristus am*

Meerfarthstükh. Und[er] dißen ist eines durch ungetrewe Hand hinweg kommen (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429).

³⁸ *Kayser Augustus auf Holtz, Julius Cæsar auf Holtz*, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus, Domitianus (HStAS A 20 a Bü 12, S. 45f., Nr. 63–64, 67–76); *Zwölf Römische Keyser auf hültzernen täfelein* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 430).

³⁹ HStAS A 20 a Bü 12, S. 45, Nr. 65.

⁴⁰ *Daß Bartet Grätlin von München* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426, 1670); *Daß Bartet Grätlin von Saltzburg auftuch* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 44, Nr. 26, 1680–1690); Johann Georg Keyssler nannte die bei seinem Besuch 1729 Gesehene „Barteld Grætje“, Keyssler 1740, S. 109; Fleischhauer 1976, S. 104f.

⁴¹ *Deß Blinden Orgelmachers Schotten, conterfait* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426); *Conrad Schotten blinden Orgelmachers Conterfet auf Holtz* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 44, Nr. 27). Landgraf Moritz der Gelehrte (reg. 1592–1627) hatte bei seinem Besuch der Stuttgarter Kunstkammer 1602 den „blinde[n] Orgelmacher sambt seiner Orgel von 16 Stimmen“ gesehen, siehe Fleischhauer 1976, S. 2f.

⁴² Fleischhauer 1976, S. 91f.

⁴³ Vgl. hierzu den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer, HStAS A 256 Bd. 187, fol. 316r, Nr. 911.

³⁰ SMNS, Inventarium Schmidlinianum (1670–1690), Fleischhauer 1976, S. 79f.

³¹ Fleischhauer 1976, S. 91.

³² HStAS A 20 a Bü 11, S. 37–43.

³³ Zur Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia siehe Fleischhauer 1976, S. 18–33; Fleischhauer 1973, S. 7; 1. *Große Tafel daruff das Gericht Salomonis*, HStAS G 67 Bü 17 (1636).

³⁴ Sibylla (1620–1707), Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1631–1662) und Schwester Herzog Eberhards III.

³⁵ HStAS A 20 a Bü 12 (die Gemälde auf S. 43–48), Fleischhauer 1976, S. 91.

³⁶ Erathö, Calliope, Polimnia, Euterpe, Clio, Urania, Terpsichore, Melpomene, Thalia (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47f., Nr. 121–123, 130–132, 135–137); HStAS G 67 Bü 17 (1636).

³⁷ HStAS A 20 a Bü 12, S. 44f., Nr. 41–47, 51–53, 57–62; *Siebenzehnen*

Creutz, Mercurius, Venus und Cupido vom Spiegler, mehrere Stillleben, *Ein Panquet stükh, vom Gruber*, das 4 Figuren oder Persohnen nebst Wildprett, Fisch, Vögel, Krebs zeigte,⁴⁴ *Die Aufopferung Isaacs, vom Preisel* und – als Dokument der Rubens-Verehrung – *ein Streit der Amazonum nach des Rubens Kupfer* (Kat. Nr. 241).⁴⁵ Dieser Kupferstich könnte die letzte Zusammenstellung der Kunstkammer nach den Vorstellungen von Herzog Eberhard III. dokumentieren, da die Gemälde unter der Regierung seiner Nachfolger sukzessive in andere Sammlungen überführt wurden.

Schon 1705 ließ sein Enkel, Herzog Eberhard Ludwig, für die Ausstattung des Ludwigsburger Schlossbaus 20 Gemälde und Miniaturen nach Ludwigsburg abgeben – zunächst wohl für das 1700/1701 errichtete kleine Jagdschloss auf dem Erlachhof.⁴⁶ Fast die Hälfte der Bilder gehörte zu den anfangs von Eberhard III. für seine Schilderei- und Malereikammer ausgewählten und damit zu den qualitativsten Stücken. Sie bildeten den Grundstock der „Galerie des peintures“, die der Herzog 1711 im zweiten Obergeschoss des Alten Fürstenbaues in Ludwigsburg einrichten ließ.⁴⁷ Im nächsten Jahr folgten weitere 110 Gemälde aus dem Stuttgarter Schloss.⁴⁸ Die Ludwigsburger Gemäldegalerie wurde beständig vermehrt und hatte 1793 einen Bestand von 2.145 Gemälden erreicht.⁴⁹ 1721/24 wurden hier erstmals fortlaufende

Inventarnummern vergeben, 1742 erfolgte eine erneute Nummerierung, anhand derer die nach Sujet und Material identifizierten Gemälde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verfolgt werden können.

Nachdem unter Herzog Carl Eugen (reg. 1744–1793) 1750 das Alte Lusthaus in Stuttgart dem Neuen Schloss weichen musste, wurden die Kunstkammerbestände in den Neuen Bau und in das Gesandtenhaus, den späteren Prinzenbau, verlagert.⁵⁰ Dieser Umzug brachte eine Reduktion des Bestandes mit sich. So erging im Mai 1754 die Anweisung an den Expeditionsrat und Antiquar Wilhelm Friedrich Schönhaar (tätig: 1752–1762),⁵¹ Bilder an die Ludwigsburger Gemäldegalerie abzugeben. Begründet wurde dies mit den beschränkten Räumlichkeiten im Prinzenbau und damit, dass *selbige ohnehin der KunstCammer niemahlen incorporirt gewesen*.⁵² Im September 1755 wurden 25 Gemälde der 229 Positionen des Kunstkammerinventars mit neuen fortlaufenden Nummern im Galerieinventar eingetragen (Kat. Nr. 244).⁵³ Im Gegenzug gab die Gemäldegalerie als Leihbestand 36 Bilder – vorrangig Tierdarstellungen – an die Kunstkammer ab.⁵⁴ Der Gemäldebestand der Kunstkammer enthielt nun auch eine große Anzahl von Porträts des Hauses Württemberg und durch Heirat verwandter Häuser sowie anderer Persönlichkeiten.

Eine erneute Auflistung der in der Kunstkammer vorhandenen Gemälde und Grafiken erfolgte 1762 bei der Übernahme des Bestandes durch den Antiquar Johann

⁴⁴ HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705), Nr. 1.

⁴⁵ HStAS A 20 a Bü 12, S. 46f., Nr. 106, 103, 94, 102, 91. Zwei weitere Gemälde nach Rubens sind in den Inventaren aufgeführt: *Daß Judicium Salomonis, von einer Edelfrauen gemahlt* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 46, Nr. 85; LMW, Inv.Nr. E 2230); *ein streit mit einem Löwen* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47, Nr. 125; LMW, Inv.Nr. E 1167).

⁴⁶ *Consignation derer Gemälte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. Kunst Cammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigsburg transferiren lassen* (HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71); zur Bestimmung für den Erlachhof siehe Fleischhauer 1973, S. 8; Fleischhauer 1976, S. 91.

⁴⁷ Fleischhauer 1973, S. 8.

⁴⁸ Fleischhauer 1973, S. 8.

⁴⁹ HStAS A 21 Bü 535, fol. 217v, darin ist wohl die 1748 erworbene Sammlung des württembergischen Burggrafen und Erboberstallmeisters Reinhard von Roeder mit 110 Positionen nicht enthalten; Antoni 1988, S. 67. Inventare wurden 1718, 1721, 1724, 1742, 1761, 1767, 1774 und 1783 erstellt: 1718–1783 (HStAS A 21 Bü 530–535),

1721 (HStAS A 21 Bd. 9), ein weiteres Exemplar von 1724 in den Nachlassunterlagen des Herzogs Carl Alexander (reg. 1733–1737) in HStAS G 196 Bü 36 enthält Angaben zur Herkunft aus der Kunstkammer; 1767 (HStAS A 21 Bd. 9½). Zugehörige Akten: HStAS A 21 Bü 525–529. Zur Geschichte der Gemäldegalerie in Ludwigsburg siehe Lange 1907, S. 1–15, und Antoni 1988, S. 62–68.

⁵⁰ Fleischhauer 1976, S. 121.

⁵¹ Zu den Antiquaren siehe Fleischhauer 1976, S. 131–136.

⁵² HStAS A 20 a Bü 50.

⁵³ Verzeichnis der Gemälde in der Kunstkammer und der Abgaben an die Gemäldegalerie 1754 sowie der 1755 von dort erhaltenen Bilder (HStAS A 20 a Bü 50), 228 Nummern und Nr. 66 ½; Inventar 1751/54: HStAS A 21 Bü 532, fol. 144v–145, Nr. 1347–1371; Inventar 1761: HStAS A 21 Bü 533 fol. 99v–100v; HStAS A 21 Bü 528.

⁵⁴ HStAS A 20 a Bü 50; Fehlbestand im Galerieinventar 1761 (HStAS A 21 Bü 533, fol. 107v–112v); Fleischhauer 1976, S. 122.

Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1762–1791).⁵⁵ Einträge geben den Ort der Hängung der Bilder in den Dachgeschossräumen des Prinzenbaues an, auch, dass *einige von diesen Mahlereyen* wegen des Platzmangels auf dem Dachboden aufbewahrt würden. Im Juli 1776 erforderte die Verlegung der Kunstkammer vom Prinzenbau in das Herrenhaus eine weitere Abgabe von 232 Bildern an die Ludwigsburger Gemäldegalerie.⁵⁶ Auf Vischers Vorschlag, wegen des Mangels an Wandfläche nur die Gemälde beizubehalten, *die eine Natur Seltenheit vorstellen, oder etwa sonst zu schicklicher decoration dienlich seyn möchten*, wurde Galeriedirektor Nicolas Guibal (1725–1784, 1755 „premier peintre“, 1760 Direktor der Gemäldegalerie) beauftragt, *Portraits und andere Mahlereyen, welche mit Herzogl. Kunstkammer und dem H[erzoglichen] Nat[ur]alien Cabinet in keiner Verbindung stehen*, für die Galerie auszusuchen.⁵⁷ In den Räumen der Kunstkammer wurde nun Herzog Eberhard III. in einem fast lebensgroßen Porträt als der Stifter des Kabinetts gewürdigt.⁵⁸ Die Wände schmückten drei Stillleben, ein Gruber zugeschriebenes mit der Darstellung von Käse, Brot und Wein, eines mit einer Sanduhr und Büchern sowie ein drittes, Musikinstrumente, Notenblätter, Spielkarten, Früchte, Käse, Brot und Wein auf einem von einem Teppich bedeckten Tisch zeigend, weiterhin *die 3 Grazien* von Blumhardt [Bloemaert]. Als Werke Dürers wurden „Drei Lebende und drei Tote“, eine *Zeichnung [...] auf rothem Pappier, mit schwarzen Linien* (Kat.Nr. 235), und ein *Mannsbild in besonderer Tracht*, mit Vischers Einschränkung *so von Albrecht Dürer sein soll*, gezeigt. Die Werke Rubens' vergegenwärtigten als Kopien das Urteil Salomons,⁵⁹ die Amazonenschlacht (Kat.Nr. 241) und die Löwen-

jagd⁶⁰. Eine russische Ikone galt als besonders alte *Pictura Chinensis* (Kat.Nr. 242). Auf die Herrschaftsgeschichte des Hauses Württemberg verwiesen die Doppelporträts von *Dr. Martin Luther & Catharina* (Kat. Nr. 238) und von *Ferdinandus Imus Imperator Romanus und Anna, Ferdinandi I. Uxor* (Kat.Nr. 237), zwei Darstellungen der *sämtliche[n] Räte von Grafen Eberhardt zu Württemberg* (Kat.Nr. 239) sowie ein Stammbaum der Herzöge von Teck. Besonderheiten der Natur repräsentierten die Bildnisse des bärtigen Gretleins und des berühmten armlosen Kalligrafen aus Schwäbisch Hall, Thomas Schweicker (1541–1602), *so mit den Füßen schreibt*.⁶¹ Weitere Gemälde zeigten eine Roggenpflanze mit 16 Ähren (aus der Sammlung Guth von Sulz)⁶², große Traubengewächse und *ein Tulipan*, besondere Hirschwewehe sowie die aus der Gemäldegalerie in Ludwigsburg entliehenen Bilder verschiedene Vogel- und andere Tierdarstellungen.⁶³

Die 1776 aus der Kunstkammer nach Ludwigsburg überführten Gemälde gelangten von dort hauptsächlich in das Neue Schloss, in das Alte Schloss und in das Fürstenhaus in Stuttgart.⁶⁴

Ende des 18. Jahrhunderts wurde jedoch der größte Teil der aus der Kunstkammer stammenden Bilder im Galeriemagazin im Grafenhaus in Ludwigsburg deponiert.⁶⁵ Seitdem ist der Verbleib dieser Gemälde schwer zu ermitteln, da die bisherige Verwaltungsform mit ihrer

⁵⁵ HStAS A 20 a Bü 71; Fleischhauer 1976, S. 121.

⁵⁶ HStAS A 21 Bü 529, Lit. B; A 20 a Bü 107, Bü 112 (1776).

⁵⁷ HStAS A 20 a Bü 112; A 20 a Bü 107 und A 21 Bü 529, A 248 Bü 263 (Schreiben vom 29. Juni und 13. Juli 1776); Fleischhauer 1976, S. 121, 125.

⁵⁸ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 32r, Nr. 184 (1792); Bü 108, fol. 2v, Nr. 234 (1776); Bü 112, fol. 16r, Nr. 234 (1776), das Bild wurde erst in diesem Inventar hinzugefügt.

⁵⁹ LMW, Inv. Nr. E 2230.

⁶⁰ LMW, Inv. Nr. E 1167.

⁶¹ Bereits 1754 waren *Zwei Stuckh in 4[eckig] und rund, das barthigte Krehle* verzeichnet sowie *Ein Stuckh Thom. Schweickert, in einer hölzernen Rahmen* (HStAS A 20 A Bü 50, Nr. 76, 78). Vischer trug die Bilder im *Inventarium über das Regnum Animale* unter den Nummern 354, 355 und 362 ein (HStAS A 20 a Bü 108, Nr. 76, 78).

⁶² Die abgebildete Roggenpflanze war 1554 zwischen dem Kloster Lorch und Waldhausen in einem Acker gefunden worden (HStAS 20 a Bü 4, S. 144, 1624). Ende des 17. Jahrhunderts wurde das Bild zwischen verschiedenen Porträts gelistet (HStAS A 20 a Bü 11, Fol. 6r, 1680–1690).

⁶³ HStAS A 20 a Bü 108; Bü 112; Bü 151, fol. 28v–35v, 156r.

⁶⁴ HStAS A 21 Bü 529, Bü 535, fol. 177–193, 233–236v, 243, 249v, 253–254v, 266v.

⁶⁵ Gemäldegalerie Ludwigsburg zwischen 1778 und 1784 (?) (HStAS A 21 Bü 528); Gemäldegalerie Ludwigsburg 1798 (HStAS A 21 Bü 527, Lit. F).

Inventarisierung endete und in dem nachfolgenden, 1823 erstellten Gemäldeinventar des Schlosses Ludwigsburg neue Nummern vergeben wurden. Charakteristische Bildmotive ließen sich archivalisch bis zu ihrer Versteigerung 1846 erkennen, so die alte Frau mit Spinnrocken von Paudiß und ein Stillleben mit sechs Silberbechern.⁶⁶ Erhaltene Gemälde mit passenden Sujets sind im Idealfall selbst mit den Inventarnummern von 1721/24, 1742, 1755 und wieder von 1823 versehen, die dann in den Inventaren von 1825, 1835 und von 1866 bis 1896⁶⁷ zu verfolgen sind (Kat. Nr. 243 Urteil Salomons) und die Herkunft des Objektes aus der Kunstkammer bestätigen.

⁶⁶ Das Bild *1 altes Weib, die spinnt* erwarb eine Frau Herrmann für 7.30 f, ebenso *1 Stük 6 aufgesezte Becher* für 1.18 f (StAL E 20 Bü 673 (1846), lfd. Nr. 626, 616). Das Stillleben gehörte schon zu dem von Eberhard III. ausgesuchten Bestand: *Ein ander stükh mit 6 aufeinander gestelten Silbernen bechern* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429, 1670–1690); *Allerhand Becher vom Stoßkopf* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47, Nr. 116, 1680–1690), Sebastian Stoßkopf (1597–1657); *Zwey Stuckh vom Gruber, das eine mit Silbernen Bechern und das andere mit Käß, Brod und Wein* (HStAS A 20 a Bü 50, Nr. 4).

⁶⁷ StAL E 20 Bü 703, Bü 702, Bü 705. Die weiteren Inventare befinden sich bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Schloss Ludwigsburg.

235 **Federzeichnung mit Dürer-Monogramm**

Umkreis Albrecht Dürers (1471–1528)

Süddeutschland, frühes 16. Jahrhundert

Federzeichnung in schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, auf Holz aufgezogen.

H. 32,3 cm, B. 49,1 cm, T. 0,5 cm

Bezeichnet unten rechts mit Monogramm *AD*

sowie Jahreszahl *1497*

In der Mitte unten, oberhalb des Skelettes mit

Bleistift nachträglich vermerkt: *Albrecht*

LMW, Inv. Nr. KK grau 103

Das Papier besteht aus fünf Einzelteilen, wobei das Mittelstück an allen vier Seiten um kleinere Anstückungen ergänzt wurde. Die Papiere wurden überlappend auf einer Trägerplatte aus Holz verleimt. Die Zeichnung weist zwei längliche Falten auf, die von einer Lagerung im gefalteten Zustand herrühren. Beim Kaschieren auf die Holztafel entstanden Falten, Runzeln und Wellen. Starke Bereibungen oder Verputzungen führten zu Fehlstellen. Besonders die rechte Bildhälfte ist beschädigt; dort sind die schwarze Zeichnung und die weißen Höhungen teils verloren. Fehlstellen wurden retuschiert. Die Retuschen betreffen insbesondere den oberen Bildrand, sind jedoch über das gesamte Blatt verteilt. Die Oberfläche ist durch ein sehr feines Craquelé geprägt.¹

Die auf eine Holztafel aufgezogene, großformatige Federzeichnung mit Dürer-Monogramm ist ein Solitär unter den überlieferten Werken der ehemaligen Kunstkammer. Auf rotbraun grundiertem Papier ist in differen-

zierter Zeichnung aus schwarzen Federstrichen und Weißhöhungen die mittelalterliche Legende „Drei Lebende und drei Tote“ dargestellt.² Gezeigt wird eine dramatische Verfolgungsjagd, bei der die Toten – mit Leichentüchern umwickelte Skelette – sich auf drei Reiter stürzen. Das Geschehen scheint sich in einer tiefen, bewaldeten Schlucht zuzutragen, im Hintergrund öffnet sich ein Ausblick in eine Seenlandschaft. Das Blatt wird dominiert von der im Bildzentrum nach vorne drängenden Gruppe aus einem strauchelnden Pferd mit stürzendem Reiter, die ein von links oben herabfliegendes Skelett mit Sense verfolgt. Ebenfalls im Vordergrund bäumt sich links ein nach vorn preschendes Pferd hoch auf und dreht dabei den Kopf entgegen seiner Bewegungsrichtung nach links. Der Reiter, der sich noch im Sattel hält, blickt erschrocken zum Himmel und reißt seinen Arm nach oben. Der wiederum schwebende, fest in ein Leichentuch gewickelte Verfolger stößt aus dem mittigen Hintergrund herab und bedroht den Reiter mit einer über dem Kopf geführten, skelettierten Eselskinnbacke. Im Mittelgrund rechts jagt der dritte Reiter davon, ein Toter hat ihn jedoch am Mantel erfasst und stemmt sich mit voller Kraft gegen die Vorwärtsbewegung. Gleichzeitig verbeißt sich ein nach links gewendeter Jagdhund in einen Zipfel des um das Gerippe gewickelten Tuchs und zerrt heftig daran. Am Boden liegende Schädel und Gerippe sowie ein rechts aus dem Boden ragendes Grabkreuz verstärken die

morbide, bedrohliche Atmosphäre.

Die Zeichnung wurde von der Forschung meist im Zusammenhang mit dem motivisch nahezu identischen Blatt in der Albertina in Wien besprochen,³ wobei – befeuert vom Dürer-Monogramm auf der Stuttgarter Version – Zuschreibungsfragen im Zentrum des Interesses standen. Besonders intensive Beachtung fanden die beiden Hell-Dunkel-Zeichnungen im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Publikationen zu Albrecht Dürer sowie zu seinem künstlerischen Umkreis. Ausführliche jüngere Forschungen liegen weder zum Wiener noch zum Stuttgarter Exemplar vor.

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde die Beziehung der beiden Versionen zueinander kontrovers diskutiert: Die Stuttgarter wurde teils als Vorbild der Wiener Zeichnung beschrieben, teils wurde eine umgekehrte Abhängigkeit konstatiert, während Eduard Flechsig wiederum annahm, dass beide Blätter auf ein verlorenes, von Albrecht Dürer gefertigtes Vorbild zurückgehen.⁴ Er vertrat die These, Monogramm und Datierung seien vom Dürerschen Original übernommen, die meisten Autoren gingen dagegen von einem falschen Dürermonogramm aus und sahen auch die Jahreszahl als nicht authentisch an.⁵ Seit den 1930er-Jahren wurde dann die Stuttgarter meist als von der Wiener Version abhängige, weniger qualitätsvolle Kopie gewertet und damit – unabhängig von der jeweiligen Zuschreibung der Albertina-Zeichnung – aus dem Oeuvre Dürers ausgeschieden.⁶



Die Autorschaft des vermeintlichen Wiener Vorbildes ist nach wie vor umstritten. Die meisten Zuschreibungen entfielen auf Albrecht Dürer sowie Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Daneben wurden auch Hans Wechtlin (um 1480/85–nach 1526), Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529), Hans Schäufelin (um 1482/83–um 1539/40), Hans Sebald Beham (1500–1550) oder Matthias Grünewald (um 1480–um 1528) als Zeichner in Betracht gezogen.⁷ Für eine Autorschaft Albrecht Dürers sprachen sich unter anderem Friedrich Winkler und Theodor Heinrich Musper aus,⁸ wobei stilistische Übereinstimmungen und insbesondere motivische Parallelen zur Dürer-Grafik,

unter anderem zu den Holzschnitten der Apokalypse, als Argumente angeführt wurden.⁹ Aufgrund des Zeichenstils schieden Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze sowie Walter Strauss die Zeichnungen dagegen aus Dürers Oeuvre aus.¹⁰ Hans Baldung Grien wurde – meist versuchsweise – als Autor der Wiener und teils auch der Stuttgarter Zeichnung unter anderem von Eduard Flehsig sowie vom Ehepaar Tietze gesehen.¹¹ Diese Zuschreibung wurde mit dem „temperamentvollen und phantastischen“ Charakter, Baldungs intensiver Verwendung der Hell-Dunkel-Zeichnung sowie dem großen Interesse des Künstlers an Vanitas-Motiven begründet.¹² In Carl Kochs

Corpus der Baldung-Zeichnungen fanden die Blätter allerdings keinen Eingang.¹³ Die Kuratoren der 1959 gezeigten Baldung-Ausstellung in Karlsruhe, die erstmals den direkten Vergleich der beiden Originale ermöglichte, ordneten die Zeichnungen vorsichtig unter die Hans Baldung zugeschriebenen Werke ein, wobei sie das Stuttgarter als Kopie des Wiener Blattes werteten.¹⁴ Der jüngste von der Albertina publizierte Eintrag rückt dagegen von der Zuschreibung an Baldung ab und betont mit *Nachahmer/in von Albrecht Dürer* wieder stärker die Nähe zum Autor der Apokalypse.¹⁵ Festhalten lässt sich, dass die beiden Blätter in einem Zusammenhang mit dem Schaffen

Albrecht Dürers stehen und vermutlich in sein künstlerisches Umfeld einzuordnen sind. Eine überzeugende Zuschreibung an einen Künstler des Dürer-Umkreises war im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten. Die Verwendung der Hell-Dunkel-Zeichnung spricht gegen eine Authentizität der Datierung – sei es auf vorliegendem Blatt oder auf einem etwaigen Urbild – und lässt dagegen eine Entstehung im beginnenden 16. Jahrhundert vermuten. Das Exemplar aus der württembergischen Kunstkammer zeichnet sich, entgegen mancher früherer Einschätzung, durch eine hohe zeichnerische Qualität und Lebendigkeit des Strichs aus und ist wie das Wiener Blatt der Dürerzeit zuzuordnen. Für beide Versionen ist aufgrund der Technik und des zeichnerischen Duktus eine Datierung um 1510 am naheliegendsten.¹⁶

Die Zugehörigkeit der vorliegenden Zeichnung zur herzoglichen Kunstkammer ist seit der Erstpublikation 1831 bekannt.¹⁷ Dieser Zusammenhang wurde 1894 durch den Hinweis auf einen Inventareintrag aus dem späten 18. Jahrhundert bekräftigt und Werner Fleischhauer machte 1976 auf die Dokumentation der Zeichnung bereits im zwischen 1670 und 1690 verfassten Inventarium Schmidlinianum aufmerksam.¹⁸ Die ursprüngliche Funktion der Wiener und Stuttgarter Zeichnungen sowie die Bedeutung des Stuttgarter Blattes innerhalb des Kunstkammerkontexts wurden bislang kaum reflektiert. Der Verortung der im Landesmuseum

Württemberg bewahrten Zeichnung in der herzoglichen Kunstkammer soll daher im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Der früheste Nachweis der Zeichnung findet sich wie erwähnt im Inventarium Schmidlinianum. Der unter der Überschrift *Schildereyen* gelistete Eintrag ist vergleichsweise ausführlich. Während die benachbarten Erfassungen meist nur das Bildthema angeben, wird neben diesem – hier als *Der Streit todts und lebens* bezeichnet –, der mutmaßliche Autor, *Albrecht Dürer*, benannt und durch die Beschreibung der farblichen Anmutung als *braun in braun* auf die Technik verwiesen. Alle späteren Inventare verzichten auf die Nennung des Bildthemas,¹⁹ obwohl diese Angabe zum üblichen Standard der Erfassung von Gemälden beziehungsweise Grafiken gehörte. Offensichtlich war den Bearbeitern des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts das spätmittelalterliche Thema nicht mehr geläufig,²⁰ worauf außer der fehlenden Angabe auch ein Randvermerk in dem 1754 verfassten *Gemälde-Verzeichnis* Wilhelm Friedrich Schönhaars (tätig 1752–1762) hindeuten scheint.²¹ Schönhaar notierte den berühmten Künstler und bekräftigte die Zuordnung durch den innerhalb des Inventars ungewöhnlichen Zusatz *Original*, worin sich vermutlich die durch das Monogramm vermeintlich sicher verbürgte Zuschreibung spiegelt.²² Die im Rahmen der 1775/76 durchgeführten Bestandsaufnahme durch

Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) entstandenen Inventare dokumentieren das Objekt unter den *Artefacta* im Kasten T. V. und benennen neben der Technik, die als *Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rohem Grund* aufgenommen ist, die Montierung als *zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen*.²³ Die Zeichnung wurde – wie Randvermerk und spätere Kunstkammerinventare bezeugen – nicht in die zunächst in Ludwigsburg lokalisierte Gemäldegalerie überführt, sondern war bis ins 19. Jahrhundert hinein den in der Kunstkammer bewahrten *Artefacta* zugeordnet.²⁴ Die nicht allein innerhalb des Stuttgarter Kunstkammerbestandes aufgrund ihrer Größe, der Technik und des Sujets ungewöhnliche Zeichnung erfüllt mehrere Kriterien, die sie für frühneuzeitliche Sammler attraktiv machte. Bereits zur Entstehungszeit im frühen 16. Jahrhundert scheint dieses Blatt für den sich entwickelnden Kreis von kunstsinnigen Sammlern entstanden zu sein.²⁵ Dafür sprechen neben dem Format die Ausführung in der neuartigen raffinierten Technik des Hell-Dunkel auf farbigem Grund sowie die bildmäßige Anlage als autonome Zeichnung. Ferner scheinen das wenig verbreitete, um existenzielle Fragen kreisende Bildthema, der komplexe Bildaufbau und die Expressivität der Zeichnung, die eine Versenkung in das Motiv erfordern, auf den gebildeten Kunstinteressierten abzielen. Der Eingang dieses Werkes, das man sich gleichermaßen als Gegenstand eines Dis-

kurses über Leben und Tod wie über Zeichenkunst vorstellen kann, in eine Kunstkammer verwundert daher nicht. Zusätzliche Attraktivität für die fürstlichen Sammler hatte das Blatt aufgrund des Dürer-Monogrammes, zählte Albrecht Dürer doch gerade auch während des Barocks zu den gefragtesten Künstlern in herrschaftlichen Kunstkammern.²⁶ Auch für die Stuttgarter Sammlung verzeichnen die Inventare mehrere Arbeiten Albrecht Dürers, wobei lediglich die monogrammierte Zeichnung explizit als Original geführt wurde. Die Zuschreibung an Dürer wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Hauptkriterium für die Bewahrung der Zeichnung: Mag im späten 17. Jahrhundert neben dem Künstler noch wie in der Entstehungszeit das existenzielle Bildthema von Interesse gewesen sein, scheint die Zeichnung ab dem mittleren 18. Jahrhundert nicht mehr inhaltlich betrachtet worden zu sein. Vielmehr war wohl die Tatsache, in ihr ein *Original* Albrecht Dürers zu sehen beziehungsweise zu besitzen der eigentliche Reiz des Objektes. [ISH]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429 (zwischen 1670 und 1690):
Der Streit todts und lebens, vom Albrecht Dürer, braun in braun.

HStAS A 20 a Bü 50, fol. 3r (1754):
27. Ein Stückh oder Zaichnung von Albrecht Dürer. Original.

In braunem Buntstift durchgestrichener Randvermerk: ~~Was ist es.~~

HStAS A 20 a Bü 71, fol. 1v (1761):
27. Ein Stück, eine Zeichnung von Albrecht Dürer, Original.

Randvermerk: *Im Kasten C. Pag. II. N. 2.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r (1776):
T. V. [...]
2. Ein zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen, worauf ein von eben disem Albrecht Dürer verfertigte Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rothem Grund aufgepappt ist.
Randvermerk: *Lit. D Nro. 12.*

HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 1), fol. 3r (1776):
27. Im Kasten C. p. II. N. 2
Darunter in kleinerer Schrift ergänzt: *Eine Zeichnung von Dürer, auf rothem Pappier, mit schwarzen Linien.*
Randvermerk: *begl (?) der Kunstkamer*
darunter mit anderer Tinte *Inventariü über die Artefacta N. 12.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 2), fol. 3r (1776);
ohne die Ergänzung und den Hinweis auf das Artefacta-Inventar.

HStAS A 20 a Bü 115 (Nr. 3), S. 49 (nach 1776):
Nro: 12 Ein zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen, worauf ein von eben disem Albrecht Dürer verfertigte Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rothem Grund aufgepappt ist.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v (1784/85);
HStAS A 20 a Bü 150, fol. 4v (1792);
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4v (1791/92); mit römischer Nummerierung (*III.*) hinter dem Eintrag

Literatur (Auswahl):

Grüneisen 1831, S. 414f.;
Von Rettberg 1855, Sp. 314f.;
Thausing 1869, S. 215–217;
Burckhardt 1893, Sp. 170, 172f.;
Bach 1894, Sp. 383f.;
Flechsich 1931, S. 416–420;
Kat. Wien 1933, S. 39;
Winkler 1936, S. 109f.;
Winkler 1957, S. 89;
AK Karlsruhe 1959, S. 89f., Kat. Nr. 192 b;
Rotzler 1961, S. 231;
Strauss 1974, S. 2922, Kat. Nr. XW. 162;
Fleischhauer 1976, S. 71, bes. Anm. 225, Taf. 54.

¹ Für wertvolle Hinweise und anregenden Austausch zu den technologischen Aspekten danke ich Wolff-Hartwig Lipinski, LMW.

² Die mittelalterliche Legende erzählt von einer Begegnung von drei Lebenden, meist junge Edelleute, mit drei Toten, in deren Verlauf die Toten den Lebenden ans Herz legen, ein gottesfürchtiges Leben zu führen. Bildliche Darstellungen dieser Form des Memento mori finden sich seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die im Landesmuseum Württemberg bewahrte Zeichnung gehört zu den spätesten Formulierungen der mittelalterlichen Legende und folgt der im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelten Ikonografie, die drei Lebenden auf der Flucht vor bewaffneten Toten zu zeigen. Die extreme Dramatik und die scheinbare Aussichtslosigkeit, den Toten zu entkommen, lassen dabei die ursprüngliche Intention eines mahnenden Gesprächs zwischen Toten und

Lebenden kaum mehr erahnen. Vgl. Rotzler 1955, bes. Sp. 521f.; Rotzler 1961, S. 230f.

³ Wien, Albertina, Inv. Nr. 6662. Für eine Farabbildung des Blattes sowie die aktuellste kunsthistorische Einordnung vergleiche den Eintrag im Online-Katalog der Albertina: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[6662\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[6662]&showtype=record) [09.09.2016].

⁴ Flechsig sah eine verlorene Dürer-Zeichnung als Vorbild und vermutete Hans Baldung Grien als Urheber der Stuttgarter Zeichnung, Flechsig 1926, bes. S. 418–420. Einen Überblick über verschiedene Thesen zur Abhängigkeit der Wiener und Stuttgarter Exemplare vermitteln: Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

⁵ Zum Monogramm äußerten sich insbesondere: Thausing 1869, bes. S. 216f.; Burckhardt 1893, bes. Sp. 172f.; Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316. Lisa Oehler vermutete aufgrund der Gestaltung des Monogramms, dass es sich um ein Werk des jungen Hans Sebald Beham handeln könnte (siehe Objektakte im LMW, Schreiben von Lisa Oehler an Volker Himmelein vom 28.09.1968).

⁶ Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Winkler 1936, S. 109f.; AK Karlsruhe 1959, S. 90, Nr. 192b.

⁷ Eine Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungen geben insbesondere: Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

⁸ Winkler schrieb in seinem Corpus der Zeichnungen Albrecht Dürers die in der Albertina bewahrte Version Albrecht Dürer zu und datierte sie vor 1500. Das Stuttgarter Blatt sah er als „glatte, kalte, aber sehr geschickte Kopie [...] Wohl erst aus dem 18. oder 19. Jahrh.“ Winkler 1936, S. 108–110, Nr. 162; Musper 1952, S. 22, 331; Winkler 1957, S. 89, Abb. 48.

⁹ Verschiedene Autoren verweisen als in ihrem expressiven Charakter verwandte Werke auf die Blätter der Apokalypse. Am ausführlichsten argumentieren Flechsig und Winkler, unter anderem mit dem Hinweis auf die motivisch eng verwandte Zeichnung „Reiter vom Tod überfallen“ (Städel Museum, Frankfurt), deren Autorschaft allerdings ebenfalls umstritten ist. Flechsig 1926, S. 417–420; Winkler 1936, S. 109f.

¹⁰ Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze äußerten sich in mehreren Publikationen dahingehend, dass aus stilistischen und motivischen Gründen eine Zuschreibung an Albrecht Dürer unwahrscheinlich sei. Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

¹¹ Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Flechsig vermutete in der Stuttgarter Zeichnung eine Kopie Baldungs

nach einer verlorenen Dürer-Zeichnung, Flechsig 1926, bes. S. 418–420. Weitere Forscher, die eine Autorschaft Baldungs favorisierten, nennt: Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

¹² Kat. Wien 1933, S. 39. In jüngerer Zeit argumentierte mit formalen und vor allem motivischen Parallelen: Koepplin 1978, S. 236, Anm. 17.

¹³ Koch ordnete sie einem „Dürer-Nachahmer“ zu. Koch 1941, S. 208.

¹⁴ AK Karlsruhe 1959, S. 89f., Nr. 192a+b.

¹⁵ [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[6662\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[6662]&showtype=record) [09.09.2016]. Eine umfassende wissenschaftliche Bearbeitung des Blattes unter Berücksichtigung neuester kunsthistorischer und -technologischer Erkenntnisse liegt nicht vor. Dr. Christof Metzger, Albertina Wien, sei für Auskünfte zur Wiener Zeichnung gedankt.

¹⁶ Hans-Martin Kaulbach, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, danke ich für den kollegialen Austausch.

¹⁷ Grüneisen 1831, S. 414f.

¹⁸ Bach 1894, Sp. 384; Fleischhauer 1976, S. 71.

¹⁹ Die von Werner Fleischhauer als Zitat gekennzeichnete Titelnennung „Die drei Lebenden und die drei Toten“ findet sich in den 1754 und 1776 verfassten Inventaren nicht. Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 225.

²⁰ Das Bildthema wurde ab dem mittleren 16. Jahrhundert nicht mehr aufgegriffen. Vgl. Rotzler 1955.

²¹ HStAS A 20 a Bü 50, fol. 3r. Randvermerk: ~~Was ist es:~~

²² Schönhaars Gemäldeinventar nennt einige Künstlernamen – unter anderem *Gruber, Bassano, Baudiz, Holbein, Schönfeld* –, der Zusatz *Original* findet sich allerdings nur bei vorliegender Zeichnung.

²³ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r; HStAS A 20 a Bü 112 (1), fol. 3r. Zur Montierung der in der Kunstkammer bewahrten Grafiken, die im frühen 18. Jahrhundert auf Holztafeln *aufgepappt* und fortan gerahmt präsentiert wurden, vergleiche den Beitrag „Druckgraphik“ von Hans-Martin Kaulbach.

²⁴ HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 1), fol. 3r (mit Randvermerk zum Verbleib in der Kunstkammer); spätere Inventareinträge sind: HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v; HStAS A 20 a Bü 150, fol. 4v; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4v.

²⁵ Zur Konzeption von Werken verschiedener Gattungen für den Diskurs in frühen Kunstkammern durch Hans Baldung und Zeitgenossen: Brinkmann 2007, bes. S. 36–49.

²⁶ Zur Dürer-Rezeption im Kontext fürstlicher Kunstkammern: AK Frankfurt 1981/82, S. 30–32, 67–92; Kraft 2007, S. 49–53; Bubenik 2013, bes. S. 51–67.

Zur Bezugnahme auf Dürer am Hof zu Stuttgart in der Zeit um 1600: Fischer 2010, bes. S. 131. Zum Gemäldebestand vgl. den Beitrag „Gemälde“ von Andrea Huber.

236 **Gemälde. Hase**

Unbekannter Künstler

Nürnberg (?), um 1600 (?)

Malerei auf Pappe (Hadernpapier) auf einen hölzernen Bildträger marouffiert. H. 51,5 cm, B. 40,5 cm, T. 0,7 cm; Rahmen: H. 63,0 cm, B. 49,0 cm, T. 4,0 cm

Bezeichnung unten rechts *Albrecht Dürer* (lateinische Schreibschrift in Graft oder Bleistift unter nicht ursprünglichem Firnis)

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 3966 (alte Inv. Nr. rückseitig No 30, Klebezettel Sch.L. 305, Siegel: drei Württembergische Hirschstangen)

Das Papier ist auf Holz marouffiert (vermutlich ursprünglich). An der oberen Bildkante befindet sich mittig eine größere herausgeschnittene Fehlstelle. Ebenso zeigen sich gekittete und eingetönte Fehlstellen in der Pappe. Teilweise wurden großflächige Übermalungen vorgenommen. Das Gemälde ist mit einem neueren, krepiereten Firnis versehen.

Als Werke Albrecht Dürers (1471–1528) hatte Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) im Mai 1670 von dem Nürnberger Händler Johann Negelein das Gemälde eines Hasen und das Relief eines Salvator-Bildnisses gekauft (Kat. Nr. 218).¹ Beide Stücke sind jedoch keine Originale des berühmten Künstlers. Schon etwa ein Jahrhundert zuvor, besonders im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, hatten wesentlich die Sammelleidenschaft Rudolfs II. (reg. 1576–1612) und Maximilians I. von Bayern (reg.

1597–1651) eine Nachfrage nach Werken Dürers hervorgerufen, die Kopien, Nachahmungen und Variationen, aber auch Fälschungen beförderte.² Für das von Eberhard III. für die Stuttgarter Kunstkammer erworbene Hasenbild liegt der Ursprung wohl in der bis heute berühmtesten Darstellung eines Feldhasen, die Dürer 1502 in Aquarell und Deckfarben auf Papier malte.³ Sie befand sich im mittleren 16. Jahrhundert mit anderen Zeichnungen des Meisters in der Sammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff d. Ä.

(1519–1580).⁴ Imhoff gewährte nachahmenden Künstlern offenbar Zutritt zu seiner Sammlung. Bis heute sind etwa 13 Wiederholungen und Variationen des Hasen bekannt,⁵ die meisten von Hans Hoffmann (1530–1591), der mit Willibald Imhoff befreundet war, weiterhin von Georg Hoefnagel (1542–1600) und von einem Kopisten, der Anfang des 17. Jahrhunderts am Münchener Hof tätig war.⁶ Keine der Nachahmungen hat die Intensität des Originals erreicht. In Dürers Darstellung des hockenden Hasen



tritt mit dem Reiz der Oberfläche und dem Anschein von Körperspannung und Aufmerksamkeit, dem transitorischen Moment der Ruhe vor der Bewegung, das Wesen des Tieres in den Vordergrund und alle bisherige symbolische Bedeutung zurück.⁷ Hans Hoffmann leitete durch die Einbettung des Hasen in einen Naturraum mit Pflanzen, Insekten und Kleintieren den Bildtypus des Tierstücks ein.⁸

Für Herzog Eberhard III. und vielleicht auch für den Händler Negelein war wohl schon die vermeintliche Naturstudie verbunden mit dem (heute nicht mehr sichtbaren) Monogramm in der Art des Meisters glaubwürdig,⁹ um das Bild für ein Original zu halten, ebenso wie das Salvatorrelief. Als solches ist das Gemälde in den Inventaren von 1670 bis 1690 in der Oberen Kunst- kammer und *in dem Zimmer über der Fürs- tin von Mümpelgardt gemach* [...] *An dem Silber Müntz Kasten* als auf Holz gemalt auf- geführt,¹⁰ 1705 nach Ludwigsburg abgege- ben, 1718 und 1724 in der Langen Galerie des Schlosses gehängt und als zur Kunst- kammer gehörig bezeichnet. Seit 1742 im Nebenkabinett und nach 1767 im Freitags- audienz-Vorzimmer¹¹ angebracht, wurde das Gemälde nach 1783 in das Magazin des Grafenhauses in Ludwigsburg und 1798 in das dortige *8te Cabinet*¹² verbracht. Der Ma- gazineintrag wurde kommentiert: *Ein Sitzen- der Haße von Albrecht Durer, man findet nur selten Thiere von diesem Meister gemahlt, das Stück ist noch wohl erhalten.*¹³

Seit 1823 hing das Bild mit der Inventar- nummer 662 im mittleren Saal, 1835 im oberen Kabinett der Gemäldegalerie. Der Schlossdiener trug das beim Reinigen ge- fundene Monogramm des großen A mit un- tergestelltem D und die Beischrift *Albrecht Dürer* im Inventar von 1823 nach. Auch Christian von Heusinger verzeichnete 1957 für das Staatliche Liegenschaftsamt noch das heute nicht mehr sichtbare Monogramm A.D. mit der Erläuterung „Albrecht Dürer“ und die damals noch am Rahmen befind- liche Inventarnummer 662.¹⁴ [AH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v–33r (1669–1671, 1684):

Actum den 19. May 1670

[...]

III. Alß sich allhier David Negelin Kunsthänd- ler von Nürnberg eingefunden und mit etli- chen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet, ließen Ihre F. Dhl. Ihne in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren, und handelten ihme von seinen Kunstsachen nachfolgende stück ab(?)

4. Ein Hasen von Albrecht Dürern gemahlt a 50 f

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):

Ein Haß, vom Albrecht Dürer.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37, 43 (o. D., um 1680–1690):

[S. 37] *Specification*

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

[S. 43] *Allerhand [gemahlte Thier]* [Transkrip- tion Fleischhauer]

Ein von Albrecht Dürern gemahlter Haaß.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpel- gardt gemach seind folgende in die fürstl. KunstCammer gehörige stück verwahret.

[...] Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stück

1. An dem Silber Müntz Kasten

2. Ein Haß vom Albrecht Dürer auf Holtz ge- mahlt.

ibid [unten]

HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705):

Consignation derer Gemahlte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. Kunst Cam- mer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herrn Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Lud- wigßburg transferieren lassen

15. Ein Haaß von Albrecht Dürern gemahlt.

HStAS A 21 Bü 530, fol. 140r/193v (1718):

Fürstengebäu

Dritter Etage

In der Lang Gallerie

Auf der andern seithen der thür am KunstCa- binet

1 gemalter Haaß in einem verg[ulten].
Rähmlen

HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724):
In der Langen Gallerie
66. 1 4ecket klein stück, in einer schmahlen
hölzern verg[ulten]. Rahm, worauff ein Haaße
gemahlt,
F: Albrecht Dürer von Nürnberg 4f 771 zur
KunstCammer

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 530, fol. 103v-104r (1724)
HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS A 21 Bü 531, fol. 22v (1742):
In den Neben Cabinets E. L.
271. 1. 4Eckicht Stuckh in einer Schmahlen
hölzernen Rahm worauff ein Haaß sizend
gemahlt.
Von Albrecht Dirr

HStAS A 21 Bü 533, fol. 18v (1761):
271. Ein viereckigt Stuck, in einer schmahlen
hölzernen Rahmen, worauf ein Haaß sizend
gemahlt. Von Albrecht Dür.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 533, fol. 20r (1767):
Zusatz: Frey Vor AudZ
HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 20r (1767):
Zusatz: im Freytags vor audienzzimmer
HStAS A 21 Bü 534, fol. 33v (1774):
Zusatz: In dem Freytags Vor Audienz Zimmer

HStAS A 21 Bü 535, fol. 32v (1783):
Zusatz: In dem Freytags Vor Audienzzimmer
Zimmer

HStAS A 21 Bü 528, S. 4 (1778–1784):
*Consignation der in dem Gallerie Magazin
im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen
Mahlereyen*
271 1 Ein Sitzender Haße von Albrecht Durer
man findet nur selten Thiere von diesem
Meister gemahlt, das Stück ist noch wohl
erhalten.

HStAS A 21 Bü 527, Lit. F, fol. 20r (1798):
Ludwigsburg Grafenhaus, 8tes Cabinet
271

StAL E 20 Bü 703, fol. 27r (1823):
Gemälde Gallerie
b) mittlerer Saal
662. 1 Haas. bez. mit AD [großes A mit unter-
gestelltem D] u. Albrecht Dürer. Die Bez. beim
reinigen des Bildes vorgefunden.
B. Schloßdiener

StAL E 20 Bü 702, fol. 14r (1825):
Gemälde Gallerie,
b) mittlerer Saal,
662 1 Haase

StAL E 20 Bü 705, fol. 12v (1835):
Gemälde Gallerie oberes Cabinet
662. 1 Hase

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;
Fleischhauer 1976, S. 74;
Nau 1995, S. 95.

-
- ¹ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32r–33r; zur Person des in der Akte David Negelin genannten Händlers siehe Fleischhauer 1976, S. 73.
² AK Wien 1985, S. 15f.
³ Wien, Albertina, Inv. Nr. 3073; AK Wien 1985, S. 136f., Kat. Nr. 43; AK Wien 2003, S. 268f., Kat. Nr. 70 (Heinz Widauer).
⁴ AK Wien 1985, S. 132.
⁵ AK Wien 1985, S. 132.
⁶ AK Wien 1985, S. 132, S. 140–149, Kat. Nr. 45–49, S. 154–157, Kat. Nr. 52–53.
⁷ Trux 2003, S. 50.
⁸ AK Wien 2003, S. 268, Kat. Nr. 70 (Heinz Widauer).
⁹ Der Maler scheint keine ausreichende Kenntnis vom Schwanz des Hasen, der „Blume“, gehabt zu haben.
¹⁰ HStAS A 20 a Bü 12, S. 43, Nr. 2.
¹¹ *In dem Freytags Vor Audienzzimmer*, HStAS A 21 Bü 535, fol. 32v (1783); Bü 533, fol. 20r; Bd. 9½, fol. 20r (1767); Bü 534, fol. 33v (1774).
¹² HStAS A 21 Bü 527, Lit. F, fol. 20r.
¹³ HStAS A 21 Bü 528, *Consignation der in dem Gallerie Magazin im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen Mahlereyen*, S. 4.
¹⁴ Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Ludwigsburg: Staatl. Liegenschaftsamt Stuttgart, Verzeichnis der Kunstgegenstände aus dem ehemaligen Kgl. Kron- und Apanagegut, Band II, Gemälde, aufgestellt im Jahre 1957, S. 661: *Hochrechteck. Der lebensgroße Hase sitzt im Profil gegen links mit angehobenem rechten Vorderlauf und gespitzten Löffeln. Statt der Blume, offenbar an den Schenkel gewachsenes Schwänzchen. Dunkler Grund. Bezeichnet: A.D. u. „Albrecht Dürer“. Alter Fälschungsversuch. Alte Nr.: No 30. Am Rahmen: 662. Siegel: Drei Württ. Hirschstangen. Vergoldete Flachleiste.*

237 **Doppelbildnis. König Ferdinand I. (reg. 1531–1564) und seine Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547)**

Hans Krell (um 1490–1565) (?) nach Hans Maler (1475/80–1526/29)

Nach 1521

Öl auf Laubholz. H. 35,7 cm, B. 25,0 cm; älterer Rahmen: H. 44,0 cm, B. 35,0 cm

Bezeichnung auf dem schwarzen Streifen: *REX FERDINANDUS. Etatis 17. 1521.* Auf der Rückseite alte Aufschrift in Braun *Ferdinandus I. Imp. : Rom.* Rückseitig Aufkleber *Museum vaterl. Alterthümer / Stuttgart*, Aufkleber auf dem Rahmen *191.*

LMW, Inv. Nr. E 1252

Öl auf Laubholz. H. 36,0 cm, B. 25,2 cm; Rahmen: H. 44,0 cm, B. 33,0 cm

Bezeichnung auf dem schwarzen Streifen *ANNA REGINA. Etatis 17. 1521.* Auf der Rückseite alte Aufschrift in Braun *Anna Ferd. I. Uxor* sowie Aufkleber *Museum vaterl. Alterthümer / Stuttgart.*

LMW, Inv. Nr. E 1253

Der Hintergrund ist jeweils großflächig retuschiert.

Das 1521 datierte Bildnis zeigt den Erzherzog Ferdinand (reg. als Erzherzog 1521–1564) im Alter von 17 Jahren. Das ist der Inschrift am unteren Bildrand zu entnehmen, die ihn schon als König bezeichnet, obwohl er den Titel offiziell erst nach seiner Wahl im Jahr 1531 getragen hat.

Ferdinand trägt ein weißes Hemd, darüber ein Wams aus Goldbrokat sowie eine pelzverbrämte Schaub. Den hohen Rang des späteren Kaisers verdeutlicht die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies auf der Brust. Ferdinand litt unter einer Missbildung des Unterkiefers, alle Bildnisse zeigen ihn mit geöffnetem Mund.

Das gleichfalls mit 1521 datierte Gegenstück zeigt Prinzessin Anna, die Tochter des Königs Wladislav II. von Böhmen und Ungarn (reg. 1471–1516), ebenfalls im Alter von 17 Jahren. Auch sie bezeichnet die Inschrift bereits als Königin.² Anna hat ihre Kleidung – Kleid, Goller und Barett, Haube sowie den Schmuck – auf den Dreiklang Rot-Gold-Schwarz abgestimmt. Auf Bestreben Kaiser Maximilians I. (reg. 1508–1519) war die Ehe 1515 vereinbart worden, 1521 fand die Hochzeit statt. Kurz danach entstanden in der Werkstatt des unweit der Innsbrucker Residenz in Schwaz ansässigen Hans Maler die Portraits des Paares.³ Für das Bildnis der Anna griff der Maler auf ein im Jahr zuvor geschaffenes Gemälde⁴ zurück und wiederholte es spiegelverkehrt. Das Bildnis von Ferdinand entstand wohl tatsächlich aufgrund einer Modellsitzung, die 1521 in Innsbruck stattgefunden haben dürfte. Um den neuen Herrscher über die habsburgischen Erblande sowie seine Gemahlin bekannt zu machen, wurden die Portraits mehrfach kopiert und an Familienmitglieder übergeben oder als diplomatische Geschenke eingesetzt. Von den Darstellungen Ferdinands⁵ und Annas⁶ sind jeweils vier Exemplare überliefert.

Mackowitz (1960) führt die Stuttgarter Bilder in die Forschung ein, identifiziert sie aber fälschlicherweise mit jenen, die ehemals zur Sammlung Kuppelmayr⁷ gehörten. Das Bildnis von Ferdinand hält er für eine Wiederholung nach dem Exemplar in Wien, das von Anna für eine Replik nach dem Exemplar in Innsbruck. Stange (1966) wiederholt diese Angaben und bezeichnet die Bilder als „etwas derb ausgefallene Repliken“, die „stark erneuert zu sein scheinen“⁸. Krause (2008)

erwähnt die Bilder, zählt sie aber nicht zum Oeuvre von Hans Maler. Später äußert sich Krause (2012) nochmals kurz zu den Bildern und gibt irrtümlich den Hinweis, sie seien 1945 in der Stuttgarter Staatsgalerie verbrannt. Scheffer (2016) bezeichnet die Stuttgarter Bilder wiederum als Arbeiten von Hans Maler.

Anders als die gesicherten Arbeiten Hans Malers sind die Stuttgarter Bilder wenig nuancenreich gemalt. Daher kann dem kritischen Urteil Stanges (1966) und der Einschätzung Krauses (2008) nur zugestimmt werden. Unter den bekannten Exemplaren aus der Werkstatt Malers stehen die Stuttgarter Bilder denen in der ehemaligen Sammlung Kuppelmayr noch am nächsten. Möglicherweise hat ein Kopist des 16. Jahrhunderts die Stuttgarter Bilder nach diesen Gemälden hergestellt. In der Malweise, vor allem in der Behandlung der mit Blattgold unterlegten Partien, aber auch in der Ausführung der Schrift weisen die Stuttgarter Bildnisse Parallelen zu Portraits auf, die Hans Krell für König Ludwig II. von Ungarn (reg. 1516–1526), dem Bruder der dargestellten Anna, geschaffen hat.⁹ Besonders eng sind die Gemeinsamkeiten zu dem um 1522 entstandenen Bildnis Ludwigs II., das in einer Replik¹⁰ im Kunsthistorischen Museum in Wien überliefert ist. Ob die Stuttgarter Bilder ursprünglich für Ludwig II. von Ungarn hergestellt wurden und erst viel später in die Stuttgarter Kunstkammer gelangten? Die Württemberger jedenfalls, und speziell der zur fraglichen Zeit herrschende Herzog Christoph (reg. 1550–1568), hatten ein höchst spannungsreiches Verhältnis zu Ferdinand I.



1519 war Christophs Vater, Herzog Ulrich (reg. 1498–1519, 1534–1550) aus Württemberg vertrieben worden, sein Land wenig später an Habsburg gefallen. In der Not gab der württembergische Herzog seinen 1515 geborenen Sohn Christoph an den Innsbrucker Hof von Ferdinand zur Erziehung. Dort verbrachte er mehrere Jahre. 1534 wurde Herzog Ulrich wieder eingesetzt, doch Württemberg blieb habsburgisches Afterlehen. Längere Zeit war die Herrschaft des Hauses Württemberg über sein Land existentiell bedroht, das Herzogtum ein „Fürstentum zweiter Klasse“.¹¹ Ferdinand trug seit 1530 den Titel „Herzog von Württemberg“, er wollte sich das Herzogtum einverleiben und verklagte Christophs Vater vor dem kaiserlichen Gerichtshof wegen Felonie (Lehnsuntreue). Erst nach langen Verhandlungen konnte Christoph erreichen, dass das Verfahren gegen hohe Geldzahlungen eingestellt wurde.

In Bezug auf die Kunstkammer lassen sich die Gemälde archivalisch insbesondere in der Zeit von Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) nachweisen. Ein früher Beleg aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert lässt jedoch den Schluss zu, dass die beiden Porträts schon länger als Teil der Kunstkammer im Besitz der Familie waren. Ob sie gezielt aufgrund ihrer historischen Bedeutung für Württemberg erworben wurden oder über Umwege in die Kunstkammer gelangten, darüber lässt sich nur spekulieren. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 12 (1680–1690):

[S. 41] *In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach seind folgende in die fürstl. KunstCammer gehörige stückh verwahret.*

[S. 43] *Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh.*

[S. 46] 15. *Nechst dem Schnekenkasten*

81. *Königs Ferdinandi Conterfait.*

82. *Seiner Gemahlin Conterfait.*

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):

Nro. 132 *Ferdiandus I. Imper. Rom.*

Nro. 134 *Anna Ferd. I. Uxor.*

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 132, 134 (1754):

Stuttgart

Consignation

Derer ao 1754

Bey Fürstlicher Kunstkammer befindlichen Gemälde [...]

Nro. 132 *Ferdiandus I. Imper. Rom.*

Nro. 134 *Anna Ferd. I. Uxor.*

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776):

N. 181, 132

Ferdinandus 1. Imp. Rom. Zusatz: Im Saal

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2v (1776):

N. 182, 135

Anna Ferdin. 1. Uxor. Zusatz: Im Saal

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (o. D., 1784/85):

132. *Ferdinandus I. Imp. Rom. Im ersten Zim-*

mer über dem Kasten I

Zusatz: *Kunstkammer N. 181*

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (o. D., 1784/85):

135. *Anna, Ferd. I. Uxor. Im ersten Zimmer über dem Kasten I*

Zusatz: *Kunstkammer N. 182*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784-1791):

Pretiosa und Artefacta [...]

Nro. 181

Ferdinandus I. Imper. Rom: Zusatz: im Electricitäts Zimmer.

Nro. 182

Anna Ferd: I. Uxor im Electricitäts Zimmer

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):

Artefacta [...]

Nro. 181.

Ferdinandus Imus Imperator Romanus. Im Electr. Zimmer.

Nro. 182

Anna, Ferdinandi I. uxor.

Ebendasselbst.

Literatur:

Mackowitz 1960, S. 41, 44, 81f., Kat. Nr. 17 und 20;

Stange 1966, S. 86;

Krause 2008, S. 43;

Krause 2012, S. 80, Anm. 112;

AK Stuttgart 2015/16, S. 103, Kat. Nr. V.44–45 (Delia Scheffer);

Moraht-Fromm 2016, S. 175f., Abb. 35 a/b.

- ¹ Die beiden Bildnisse besitzen den gleichen Rahmen wie die Portraits von Martin Luther und Katharina Bora. Siehe Kat. Nr. 238.
- ² Die „falsche“ Bezeichnung macht die Funktion der Gemälde im Rahmen der Kunstpolitik deutlich. Als Argument für eine spätere Datierung kann sie nicht herangezogen werden. Siehe hierzu: Krause 2008, S. 40ff.
- ³ Krause 2008, S. 39–45, Kat. Nr. 10–15. Krause nennt hier nur sechs Exemplare, die Stuttgarter hält er für verschollen. Vgl. Krause 2012.
- ⁴ Krause 2008, S. 40, Kat. Nr. 5 und 7.
- ⁵ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 831; Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie im Schloss Georgium, Inv. Nr. 262; unbekannter Standort, ehemals München, Sammlung Kuppelmayr.
- ⁶ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 1919; Privatbesitz; unbekannter Standort, Ehemals München, Sammlung Kuppelmayr.
- ⁷ Krause 2008, S. 151, Kat. Nr. 12, und S. 153, Kat. Nr. 15.
- ⁸ Stange 1966, S. 86.
- ⁹ Auf gewisse Gemeinsamkeiten in den Werken von Maler und Krell macht schon Löcher aufmerksam. Löcher 1995, S. 173.
- ¹⁰ GG 4460. Ausgestellt im Schloss Ambras. Löcher 1995, S. 173.
- ¹¹ Langensteiner 2008, S. 23.

238 **Doppelbildnis. Martin Luther (1483–1546) und seine Ehefrau Katharina von Bora (1499–1552)**

Lucas Cranach d. Ä. (1477–1553), Werkstatt Wittenberg, nach 1529

Martin Luther

Öl auf Nadelholz. H. 37,0 cm, B. 23, 5 cm; älterer Rahmen:¹ H. 44,6 cm, B. 32,4 cm
Bezeichnung rückseitig in Weiß und mit rotem Punkt *E 831*.
LMW, Inv. Nr. E 831

Katharina von Bora

Öl auf Nadelholz: H. 36,5 cm, B. 24,0 cm; älterer Rahmen: H. 44,5 cm, B. 31,7 cm
Bezeichnung rückseitig in Weiß und mit rotem Punkt *E 830*.
LMW, Inv. Nr. E 830

Die Tafeln sind leicht konvex gewölbt und bis auf wenige Retuschen gut erhalten.

Die Brustbildnisse zeigen Martin Luther im schwarzen Mantel, der schon an den Talar des protestantischen Pfarrers denken lässt, und Katharina von Bora als gut gekleidete Bürgerin in pelzverbrämter Jacke. Die Anlage der kaum aufeinander bezogenen Portraits folgt dem traditionellen Schema des Allianzbildnisses für die Anzeige des Ehestandes wie es im Spätmittelalter üblich war. Dadurch soll dem Betrachter deutlich gemacht werden, dass es sich bei Martin Luther und seiner Frau Katharina von Bora um ein ganz

normales Ehepaar handelt.² Tatsächlich hatte sich jedoch ein abtrünniger Mönch mit einer ehemaligen Nonne vermählt. Insofern ist die Inszenierung des Paares Teil von Luthers Propaganda gegen die Heuchelei der hohen Geistlichkeit und gegen den Zölibat. Die weite Verbreitung des Doppelbildnisses – der zeitgenössische Autor und Rhetoriker Johann Stigel (1515–1562) spricht in rhetorischer Übertreibung von annähernd tausend Wiederholungen – belegt, dass die Brisanz der Darstellung von den Zeitgenossen Luthers erkannt und geschätzt wurde.³ Das bislang nur in einem historischen Kontext von Ohm (2015) als um 1570 entstandene Werkstattarbeit erwähnte Stuttgarter Doppelbildnis steht dem mit der Schlange nach rechts und der Jahreszahl 1529 bezeichneten Diptychon im Hessischen Landesmuseum Darmstadt⁴ nahe. Das gilt für das Format, die Malweise und motivische Details. Lediglich die Pelzverbrämung von Katharinas Mantel endet beim Stuttgarter Bildnis bereits unterhalb des Kragens. Möglicherweise stammen also beide Bilderpaare von ein und demselben Mitarbeiter der Cranachwerkstatt. Demnach wäre auch die Stuttgarter Fassung um 1530 herum entstanden.

Die Gemälde sind schon früh in den Inventaren der Stuttgarter Kunstkammer nachweisbar. Zwar enthielt auch die Sammlung des Guth von Sulz ein solches Doppelbildnis von Luther und seiner Frau. Im Inventar



der Sammlung ist es allerdings nicht unter den Bildern *Uff Holz gemahlt von Oehlfarben*⁵ verzeichnet, sondern unter denen von *Öllfarben uff Tuch*⁶. Es dürfte sich also um ein anderes Exemplar gehandelt haben. Als Bildnisse von herausragenden Personen der Geschichte wären die Porträts von Martin Luther und Katharina von Bora in jeder Kunstammer⁷ willkommen gewesen. In der Kunstammer eines protestantischen Reichsfürsten hatten sie zudem eine identitätsstiftende Funktion. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):
Schildereyen [...]
Doctor Martin Luther Conterfet
Seiner frauen Conterfeit.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37 (o. D., um 1680–1690):
Specification
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.
Geistl. Historien, und bilder. [...]
10. D. Luthers und
11. Seiner Ehefrau Catharinae Conterfet.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 44 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der fürstin Von Mömpelgard gemach sind folgende in dee fürstl: KunstCammer gehörige Stückh verwahret. [...]
5. An dem Cristall Kasten

23. M. Luthers conterfet auf Holtz.
24. Seiner frauen Conterfet.

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 7v (1753–1754):
Nr. 114 und 115 D.M. Luther und Cath.

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 114 und 115 (1754):
Stuttgart
Consignation
Derer ao 1754
Bey Fürstlicher Kunstammer befindlichen Gemälde [...]
Nr. 114 und 115 Dr. M. Luther, et Catharina

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784–1791):
Pretiosa und Artefacta [...]
Nro 177.
Doctor Martin Luther. Zusatz: im Münz cabinet; und
Nro. 178
Catharina dessen Ehefrau. Sollen beide von Hollbein gemacht sein. Zusatz: im Münz-cabinet

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776):
N. 177 u. 178, 114, 115
Dr. Martin Luther & Catharina
Im Saal

HStAS A 20 a Bü 122, fol. 9 (o. D., 1784):
Nr. 114, 115. Zusatz: Kunstammer Nr: 177 und 178.
Dr. Martin Luther, et Catarina
Im hinteren [?] Zimmer an der Thüre

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):
Artefacta [...]
Nro. 177
Doctor Martin Luther. Im Münzcabinet.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):
Artefacta [...]
Nro. 178
Catharina von Bohra, Dr. Martin Luthers Ehefrau – eine aus dem cisterz. Kloster Nimtschen bei Grimma entflohene Nonne. Im Münzcabinet.
Na.
Beede die Nri 177 & 178 sollen von Hollbein gemacht seyn.

Literatur:

AK Stuttgart 2015/16, S. 47, Kat. Nr. II.13-14 (Matthias Ohm).

¹ Die beiden Bildnisse besitzen den gleichen Rahmen wie die Portraits von König Ferdinand I. (reg. 1531–1564) und seiner Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547). Siehe Kat. Nr. 237.

² Zu diesem Sachverhalt ausführlich AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

³ AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

⁴ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. GK 73; Hinz 1993, S. 72–75; AK Aschaffenburg 2007, S. 286, Nr. 27 (Gerhard Ermischer); AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

⁵ HStAS A 20 a Bü 4, S. 145.

⁶ HStAS A 20 a Bü 4, S. 143.

⁷ Auch in der ‚katholischen‘ Münchner Kunstammer gab es ein Bildnis von Martin Luther. Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, Kat. Nr. 2919, S. 874 (Peter Diemer).

239 **Zwei Gemälde. Sogenannte Ratssitzung Graf Eberhards III. von Württemberg (reg. 1392–1417)**

Unbekannter Künstler
Stuttgart, 1575–1583

Stuttgart I¹

Öl auf Tannenholz. H. 125,7 cm, B. 112,0 cm;
zugehöriger Rahmen: H. 142,3 cm, B. 133,0 cm
LMW, Inv. Nr. WLM 2735

Tafel aus fünf Brettern, neue Parkettierung mit drei Leisten.

Stuttgart II

Öl auf Tannenholz. H. 134,0 cm, B. 110,5 cm;
zugehöriger Rahmen: H. 187,0 cm, B. 134,0 cm
Auf der Lünette: *DiSss Seind die Rätthe, des Hochgebornnen Herrn, Eberhartenn Grauen zu Wurtemperg Den man genannt hat, Den Tugennt-hafftigen Herrn Vnnd Ist gewesenn Des Durchleuchtigenn Hochgebornnen Herrenn Herr Vlrichs Herzogenn zu Württemperg vnnd Theckh Grauenn zu Mumpelgart Jtzund Vnnser Genedigen Fürsten Aberäne. Vnnd starb Als man zalt nach Cristi gepurt 1417.*
LMW, Inv. Nr. E 2306

Der Firnis ist nachgedunkelt. Die äußeren der vier Bretter der Tafel sind leicht gewölbt. Rückseitig befindet sich die Vertiefung einer ehemaligen Gratleiste. Fünf Rosetten am Rahmen sind ergänzt.

Die „Ratssitzung“ Graf Eberhards des Mildens zählt zu den zentralen und viel diskutierten Hauptwerken der Kunstgeschichte Württembergs. Fleischhauer (1934) hat sie erstmals ausführlich vorgestellt, es folgten größere Beiträge von Theil (1982), Mertens (2006) und Florian / Hoernes (2007) sowie eine umfassende Studie von Rückert (2010). Die bislang in sieben Versionen überlieferte Darstellung – die beiden größten und qualitativ besten werden im Landesmuseum aufbewahrt und hier behandelt – zeigt eine idealisierte Ratssitzung des frühen 15. Jahrhunderts.² Der junge Graf Eberhard III. ist dabei, Primus inter Pares und zugleich deutlich hervorgehoben, die Hauptperson.³ Ohne Zweifel steht er der Zusammenkunft von fast vier Dutzend hochrangigen Personen vor, die sich auf einer umlaufenden Holzbank sitzend in einem Saal zusammengefunden haben. Die hohen Herren und Geistlichen – in den Beischriften, die manche Versionen⁴ tragen, als „die Rätthe“⁵ des Grafen bezeichnet – sitzen entsprechend ihrer Rangfolge links und rechts von Graf Eberhard: die Bischöfe, die Herzöge, der Abt von Ellwangen, die Grafen, die freien Herren und die Ritter. Jeder lässt sich zweifelsfrei identifizieren, denn neben ihm erscheint jeweils sein Wappen. Letztlich gehen alle Versionen⁶ auf ein Urbild zurück: wohl eine nicht erhaltene, kleinformatige Zeichnung in einem chronikalischen Werk aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Diese ist vielleicht im Auftrag des Enkels von Eberhard III., Graf Ulrich V. des Vielgeliebten (reg. 1426–1480), als Hommage an den 1417 verstorbenen Großvater entstanden. Die beiden größten und anspruchsvollsten Versionen entstanden zur Zeit Herzog Ludwigs von Württemberg (reg. 1568–1593), in dessen Bildpropaganda seine Ahnen und die Geschichte Württembergs eine große Rolle spielten. Bei einer der Versionen (Stuttgart I) werden in den Zwickeln der Arkade, von der die eigentliche Darstellung umrahmt wird, das Wappen des Herzogs und das seiner Frau Dorothea Ursula (1559–1583) präsentiert, die er 1575 geheiratet hatte und 1583 verstarb.⁷ Die Wappen machten jedem Betrachter des Gemäldes klar, dass der Blick zurück in die württembergische Geschichte im Auftrag von Herzog Ludwig und seiner Frau entstand. Die zweite Version (Stuttgart II) zeigt an denselben Stellen zwar keine zeitlich bestimmbar Wappen, sondern die Kardinaltugenden Fortitudo und Caritas, doch ist diese Version aufgrund der spätmanieristischen Ornamente, mit denen der Maler den Versammlungssaal ausgeschmückt hat, in etwa dieselbe Zeit zu datieren. Die zweite Version unterscheidet sich von der ersten vor allem dadurch, dass das eigentliche Bild von einer halbrunden Lünette mit einer längeren Inschrift bekrönt wird, die unter der Herrschaft von Herzog Ulrich (reg. 1498–1519, 1534–1550) formuliert wurde und den dargestellten Graf Eberhard III. als den „Aberäne“, also den Urur-



großvater Ulrichs bezeichnet.⁸ Beide Versionen dürften also unter Herzog Ludwig entstanden sein und reflektieren vermutlich eine Vorlage aus der Zeit von Herzog Ulrich. Durch die scheinbar unveränderte Wiederholung des mittelalterlichen Urbildes – einschließlich der unstimmigen Perspektive und der altertümlichen Kostüme – gewinnt die Aussage des Bildes eine ikonengleiche Authentizität. Die Botschaft, die schon zur Zeit Graf Ulrichs um 1450 formuliert worden war, aber eben auch unter Herzog Ludwig Gültigkeit behalten sollte,⁹ lautete: Von alters her ist der württembergische Herrscher innerhalb des schwäbischen Adels der Ranghöchste und so angesehen, dass er bedeutende Herren wie die hier neben ihm sitzenden Bischöfe von Augsburg und Konstanz an seinen Hof ziehen kann. Und: Wie Eberhard III. handelt der württembergische Herrscher friedliebend und betreibt – zusammen mit seinen Räten – eine erfolgreiche Ausgleichs- und Bündnispolitik. Für eine weitergehende Interpretation des Sujets ist die Frage nach dem Auftraggeber der Darstellung entscheidend. Wäre der württembergische Herrscher der Auftraggeber – Herzog Ulrich beziehungsweise Herzog Ludwig – wie Florian / Hoernes (2007) und Diemer (2008) vermuten, so propagierte er mit dem Bild die gute Regentschaft seines Hauses, bei der politische Partizipation etwa der Ritterschaft möglich sei. Wären Mitglieder der Landstände die Auftraggeber, wie Fleischhauer (1934), Mertens (2006) und

Rückert (2010) annehmen, so konstatierten oder forderten diese mit dem Blick zurück in die Geschichte politische Teilhabe auch in der Gegenwart. Dann würde das Bild den Fürsten mahnen, „wie seine Vorfahren wieder mit dem Rat des Landes, nun in Gestalt der Stände, zu regieren“.¹⁰ Konkret lässt sich diese Mahnung auf Herzog Ulrich beziehen, denn er wird in der genannten Inschrift explizit angesprochen und herrschte zunehmend an den Landständen vorbei.¹¹ Für die These von den Landständen als möglichem Auftraggeber liefern die Provenienzen der Gemälde wichtige Indizien. Schon Fleischhauer (1934) vermutet, dass die Version Stuttgart I aus dem Eigentum von Dr. Johannes Bidembach (um 1561–1. Viertel 17. Jh.) stamme, der als Landschaftskonsulent und Landschaftsadvokat agierte.¹² Rückert (2010) hält es für denkbar, dass er oder sein Vater Eberhard Bidembach (1528–1597), Landschaftsverordneter und die dominante Figur der württembergischen Landstände im späten 16. Jahrhundert, das Gemälde in Auftrag gegeben hat. Die Version Stuttgart II sei, so Fleischhauer (1934), ursprünglich im Sitzungssaal des 1582 erbauten Ständehauses zu sehen gewesen.¹³ Beide Versionen¹⁴ gelangten, wie hier erstmals festgestellt werden kann, in die herzogliche Kunstkammer. 1642 ist eines der Exemplare dort nachweisbar, 1776 sind erstmals beide Versionen erwähnt. Wann welches Bild in die Kunstkammer kam, ist schwer festzustellen. Zwar lassen sich die

Versionen gut voneinander unterscheiden, denn nur Stuttgart II besitzt die bekrönende Lünette mit der Inschrift. Aber es ist nicht sicher, dass dieser Unterschied in den Inventaren immer so explizit notiert wurde, wie in jenem von 1776.

Zwar lassen sich beide Versionen in den Inventaren des 18. Jahrhunderts nachweisen. Doch dann bricht die Überlieferung ab: Erstaunlicherweise kam das Exemplar Stuttgart I laut Akten 1874 aus dem Nachlass des im Jahr zuvor verstorbenen Kunstkammerers Christoph Friedrich Stälin (tätig 1830–1873) in die Sammlungen des heutigen Landesmuseums. Damals erhielt es die Inventarnummer 2735. Demnach wäre das Bild vorübergehend aus der Kunstkammer entnommen worden und 1874 dorthin zurückgekehrt. Auch wie die zweite Version in das Museum kam, ist vorerst nicht zu klären. Sie wurde in den 1960er Jahren ohne Bezeichnung aufgefunden und nachinventarisiert; dabei erhielt sie eine E (für Ersatz) Nummer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 5, S. 8 (1642–1665):
Ein gemahlte Tafel, ist eine Session beij einem Convent, Graf Eberhards zu Württemberg sampt seiner Ständen und Rhätten.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 11, 1., S. 5 (o. D., um 1680–1690).

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):
Nr. 131 die sämtl. Räthe von Graf Eberh.

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 131 (1754):
Stuttgart
Consignation
Derer ao 1754
Bey Fürstlicher Kunstkammer befindlichen
Gemälde [...].
Nro. 131 Die samtliche Räthe von Graf
Eberhard zue Württemberg

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (1776)
Zusätze: Im Verschlag. Kunstkammer N. 179.
und 180.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776)
Zusatz: Zweimahl im Nebenzimmer

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, 1, fol. 25v (1784–91)
Nro. 179. Zusatz: im Münzcabinet.
Nro. 180. Eben dieses Stück nochmals, nur
ohne Inscription. Zusatz: In der Rumpel-
kammer im Herrenhaus, infr. fol. 256

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92)
Nro. 179
Die samtliche Räthe von Graf Eberhard zu
Württemberg mit einer Inscription
Ebendasselbst
Nro. 180
Caret.

Literatur:

Fleischhauer 1934;
Theil 1982, S. 21–30;
Mertens 2006, S. 96–98;
Florian / Hoernes 2007, S. 35–38;
Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 995,
Kat. Nr. 3228 (Peter Diemer);
Rückert 2010b, S. 137–153.

¹ Die Bezeichnung der beiden Versionen im Landesmuseum Württemberg als Stuttgart I und Stuttgart II findet sich erstmalig bei Florian / Hoernes 2007.

² Rückert referiert dazu den neuesten Forschungsstand und veröffentlicht eine länger verschollen geglaubte Version, die 1540 datiert ist. Rückert 2010, S. 141.

³ Über die Wappen am Leuchter ist er zweifelsfrei identifizierbar: Das bayerische und das württembergische stehen für seine Eltern, das der Visconti und das von Zollern-Nürnberg für seine beiden Frauen.

⁴ Die Versionen in Stuttgart (Stuttgart II) sowie die beiden Versionen in Baden-Baden. Rückert (2010), S. 139.

⁵ So zu lesen am Bildrand des Baden-Badener Bildes aus der Zeit um 1550. Florian / Hoernes 2007, S. 35.

⁶ Rückert legt dar, dass eine zweischichtige Überlieferung vorliegt. Stuttgart I und II sowie die Version in Baden-Baden gehen auf eine gemeinsame Vorlage aus der Zeit von Herzog Ulrich zurück.

⁷ Die Wappen machen auch eine genauere Datierung der Gemälde möglich; sie müssen zwischen 1575 und 1583 entstanden sein.

⁸ Das Vorbild für Stuttgart II muss also vor 1550 entstanden sein.

⁹ Zwei weitere Versionen stammen aus der Zeit um 1700 und aus dem Jahr 1738. Bei diesen ist der Zeitbezug geringer, wenn auch der württembergische Herzog sich noch im Zeitalter des Absolutismus mit den Landständen auseinanderzusetzen hatte. Die späten Versionen wurden wohl aus historischem Interesse heraus angefertigt. Florian / Hoernes 2007, S. 35.

¹⁰ Mertens 2006, S. 97.

¹¹ Grube 1957, S. 175–193.

¹² Fleischhauer 1934, S. 198.

¹³ Fleischhauer 1934, S. 198.

¹⁴ Fleischhauer hat darauf aufmerksam gemacht,

dass 1675 die zwei Versionen in einem herzoglichen Vermögensinventar auftauchen. In dem Inventar heißt es, dass nur eines davon auf Holz, das andere auf Tuch gemalt sei. Ob es sich dabei um die hier besprochenen Bilder handelt, muss offen bleiben. Fleischhauer 1934, S. 201.

240 **Gemälde. Amazonenschlacht**

Anton Mirou (1578–vor 1627)

Frankenthal, 1604

Öl auf Kupfer. H. 43,5 cm, B. 67,2 cm

Bezeichnung halbrechts unten *AMIROU F 1604*

[AM ligiert]

Alte Nr. am Rahmen: 492. - Württ. Siegel: F.W.I.D.

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4670

Anton Mirou gehört zur zweiten Generation der niederländischen Maler(schule), die als Exilanten calvinistischen Glaubens die spanischen Niederlande verlassen und sich in dem 1577 von Kurfürst Johann Casimir von Pfalz-Lautern (reg. 1559–1592) zur Stadt erhobenen Frankenthal niedergelassen hatten. Sein Vater, der Apotheker Henricus Mirou, zog 1586 mit seiner Familie hierher.¹ 1599 sind die ersten Werke Anton Mirous datiert und erwähnt, 1602 ist er anlässlich seiner Hochzeit erstmals in Frankenthal genannt, nach Beendigung seiner Lehrzeit.²

In dem Gemälde „Amazonenschlacht“ breitet Mirou eine lebhafte Szenerie aus. Das links aus der Schlucht drängende und im Vordergrund sich abspielende Kampfgeschehen zwischen Griechen und Amazonen ist noch in vollem Gange. In Nahansicht werden im Vordergrund, teils mit kräftigen Farben, in einzelnen Darstellungen die Grausamkeiten der Schlacht gezeigt. Rechts der mittleren baumbestandenen Erderhöhung, die den Bildraum teilt, von einem höheren Augenpunkt gesehen und durch hellere Farben entfernter wirkend, ist der Kampf bereits beendet. Die Amazonenkönigin hat ihr Schwert niedergelegt und huldigt dem Heerführer. Dahinter folgt der Ausblick in eine grünblaue, teils in gleißendes Licht getauchte und bräunlich verschwimmende Landschaft, gesäumt von Burgen und Bauwerken.

Das Thema der Amazonenschlacht hatte 1597/98 Peter Paul Rubens (1577–1640) in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) aufgegriffen.³ Brueghel schuf

hierauf 1602 als „Weltlandschaft“ die vielfigurige „Schlacht bei Issus“,⁴ gefolgt von Pieter Schoubroeck (um 1570–1607), der 1603 als einzige „Überschaulandschaft“ ein in seinem Werk singuläres Bild einer Amazonenschlacht darstellte.⁵ Schoubroeck, ebenfalls Exilant calvinistischen Glaubens, war im Jahr 1600 von Nürnberg nach Frankenthal umgezogen, zur Familie Mirou bestanden nahe Verbindungen.⁶ Anton Mirou übertrug die Thematik in den von ihm für unterschiedliche Sujets verwendeten Landschaftstypus mit großem Nahmotiv und gerichtetem Ausblick in die Ferne. In seinem Oeuvre stellt die Amazonenschlacht das figurenreichste Gemälde dar. In der Huldigungsszene zeigt sich am deutlichsten die Orientierung an Schoubroecks Werk, jedoch ist Mirous Malstil flüchtiger.⁷ [AH]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):

Schildereyen

Die Amazones

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37–39 (o. D., um 1680–1690):

[S. 37] *Specification*

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

[S. 39] [...] *Historien Landtschafften, bilder und Conterfet.*

8. *Die Historia, wie die Amazones von den Römern geschlagen worden.*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemacht

Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stück

1. *An dem Silber Müntz Kasten*

4. *Ein streit der Amazonum auf Kupfer gemahlt. ibid [ibid für die spätere Ortsangabe: unten]*

HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705):

Pro Copia

Consignation

Derer gemahlte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. KunstCammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigßburg transferiren laßen.

7. *Eine Bataille auff Kupfer gemahlt*

HStAS A 21 Bü 530, fol. 103r u. 134r (1718):

Fürstengebäu

Dritter Etage

Im KunstCabinet

Zwischen dem zweyten Fenster auf linker seithen

1 *4ecket st[uck]. uf Kupfer gemalt, eine bataille vorstell[end]. in einer hölzern schlecht verg[ulden]. Rahm*

HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724):

Neben Cabinet

No 468 1 *Lenglecht 4.ecket groß stuck, in einer dergl[eichen]. [hölzern vergulden] rahm, worauff mit öhlfarb auff Kupfer ein Krigsstück gemahlt.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS G 196 Bü 36 (Verzeichnis, hinten im Inventar eingelegt), fol. 24r (1724):

Verzeichnuß der ohneingetragenen Gemählde in dem Cabinet lincker Hand
1 *langlecht viercket Stuck der Streitt der Amazonen auff Kupfer gemahlt von Anth. Mirou in einer vergulden Rahm 100 f [seitl.:] Kunst-Cammer*

StAL E 20 Bü 703, fol. 48v, fol. 27¹/₂ (1823):
[fol. 48v] *Magazin*

492. 1 *Bataillenstuck, auf Kupfer, verdorben. vid Gallerie Fol. 27¹/₂*

[fol. 27¹/₂] *Aus dem Magazin in die Gallerie. Oelgemälde*



vide fol. 48 b. 492. 1 St. ein Bataillen Stück
auf Kupfer

SSG Inventar Schloss Ludwigsburg 1896, VI.
Band, Gemälde, S. 72:

Alter Hauptbau, I. Stock, Nro 193 Zimmerl,
Seitheriges Inventar Seite 122b Nr. 492, neue
fortl. Nro. 203, 1 Bataillenstück auf Kupfer:
Die Amazonen. Neues Inv. No. 4670

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;

Krämer 1975, Bd. 1, S. 167;

Diefenbacher 2007, S. 40, Abb. 39, S. 47,
S. 86f., Kat. Nr. 18.

¹ Diefenbacher 2007, S. 9, 12–14.

² Jedoch ist bisher unbekannt, wo er die Lehrzeit
verbrachte. Diefenbacher 2007, S. 20f.

³ Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und
Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 10021;
McGrath 2016, S. 102–122, Kat. Nr. 5 und 5a (Bert
Schepers); Ertz 2008–2010, S. 1193–1196, Kat. Nr.
550; Bartilla 2008.

⁴ Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1921; Ertz 2008–
2010, S. 1190–1192, Kat. Nr. 549; McGrath 2016,
S. 115, Abb. 66.

⁵ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemälde-

galerie Alte Meister, Galerienummer 916; Krämer
1975, S. 65–73; McGrath 2016, S. 115, Abb. 67.

⁶ Antons Vater Hendrik war der Taufpate von
Schoubroecks Sohn Pieter, Diefenbacher 2007, S. 19.

⁷ Diefenbacher 2007, S. 86f., Kat. Nr. 18; Krämer
1975, S. 167.

241 **Gemälde. Amazonenschlacht**

Johann Jakob Walther (um 1600–nach 1679),

Kopie nach Peter Paul Rubens (1577–1640)

Stuttgart (?), 1641

Öl auf Leinwand. H. 115,0 cm, B. 166,0 cm;

moderner Rahmen: H. 127,5 cm, B. 178,0 cm

Bezeichnung unten rechts in Schwarz: *Joan Walter*

/ fecit / 1641

LMW, Inv. Nr. E 1168

Bis auf einige kleine Retuschen bemerkenswert gut erhalten.

Mit äußerster Brutalität stürzen sich die Amazonen und ein zweites Heer von Kriegen aufeinander. Die Schlacht kulminiert auf einer Brücke, die einen Fluss überspannt, in dem bereits Leichen treiben. Im Hintergrund geht eine Stadt in Flammen auf. Die Amazonenschlacht,¹ eine künstlerische Auseinandersetzung mit den berühmtesten Schlachtendarstellungen der Kunstgeschichte,² etwa von Leonardo (1452–1519), Raphael (1483–1520), Michelangelo (1475–1564) und Tizian (1488/90–1576), zählt zu den bedeutendsten Werken von Peter Paul Rubens. Sofort nach seiner Entstehung erlangte das Gemälde größten Ruhm. Es stellt wohl keine bestimmte Schlacht und kein konkretes historisches Ereignis dar. Vielmehr veranschaulicht die Amazonenschlacht auf drastische Weise die Grausamkeiten des Krieges, Poeschel³ deutet sie als ein Friedensbild ex negativo.

Die 1641 datierte Stuttgarter Kopie, die in der Literatur bislang nur durch Fleischhauer (1976) als zur württembergischen Kunstkammer zugehörig erwähnt und durch Wais (1951) und Gugenhan (1997) auf dem Stich von Johann Ludwig Som (tätig 1705 und

1725)⁴ identifiziert wurde, ist sicherlich nicht nach dem Original⁵ kopiert worden, das sich zur fraglichen Zeit in der Kunstkammer des Antwerpener Gewürzhändlers Cornelis van der Geest (1575–1638) befand.⁶ Vielmehr wurde sie nach einem Exemplar des ungewöhnlich großen⁷, von sechs Platten gedruckten, weit verbreiteten⁸ Reproduktionsstich des Antwerpener Stechers Lucas Vorstermann (1595–1675) gefertigt,⁹ der laut Imprimatur¹⁰ 1623 entstand. Dafür sprechen die Tatsache, dass die Stuttgarter Kopie das Original ebenso seitenverkehrt wiedergibt wie Vorstermanns Reproduktion sowie die manieristische Farbigkeit, die kaum etwas mit der des Vorbildes gemein hat.¹¹ Gefertigt hat die Kopie laut Signatur der Maler, Ratsherr und Chronist Johann Jakob Walter,¹² der in den 1640er-Jahren am Durlacher Hof tätig war. Ob Walter das Exemplar des Stiches von Vorstermann als Vorlage für seine Kopie benutzt hat, das in der Stuttgarter Kunstkammer nachweisbar¹³ ist, muss offenbleiben.

Die Stuttgarter Amazonenschlacht ist während des noch andauernden Dreißigjährigen Krieges entstanden, fünf Jahre nach der besonders für Württemberg fatalen Niederlage in der Schlacht bei Nördlingen. Damals war das Land noch ganz vom Krieg gezeichnet, verwüstet und entleert. Auch wenn man Poeschels Deutung, Rubens habe die Amazonenschlacht als Friedensbild gemalt, für zu weit gehend hält, dürfte gerade in Württemberg die Darstellung des fürchterlichen Gemetzels als Mahnung zum Frieden verstanden worden sein, denn die erlebten Grausamkeiten des Krieges waren hier noch ganz präsent. Der Bezug zur Zeitgeschichte mag einer der Gründe dafür gewesen sein,

dass Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674) die Amazonenschlacht aus dem Gemäldefundus ausgewählt hat und in der Kunstkammer im Alten Lusthaus präsentieren ließ. Glaubt man dem Stich von Johann Ludwig Som mit dem Blick in die Stuttgarter Kunstkammer (Abb. auf S. 28 f.), war das Gemälde besonders prominent platziert, über dem ersten Schrank von rechts. Hier, weit im Vordergrund, konnte der Betrachter des Stiches die berühmte Darstellung besonders leicht erkennen.

Im 17. Jahrhundert war es unter den Sammlern Mode, mit Gemälden von Rubens oder zumindest Kopien von solchen zu prunken.¹⁴ Seine Amazonenschlacht, vom Thema und vom Format her ein Kunstkammerstück par excellence, war unter Sammlern besonders begehrt und ist deshalb sehr häufig kopiert worden.¹⁵

Die Stuttgarter Kopie der Amazonenschlacht gibt das Vorbild zwar stark vereinfachend wieder, gleichwohl ist sie vermutlich die früheste Kopie, die außerhalb der Rubenswerkstatt entstanden ist.¹⁶ Die ungewöhnlich frühe Rezeption des Bildes mag von der für Württemberg bedeutsamen Thematik herühren. Die Amazonenschlacht ist nur eine von mehreren Kopien nach Gemälden des berühmten Meisters,¹⁷ die in der württembergischen Kunstkammer gezeigt wurden. Mit dieser Begeisterung für Rubens¹⁸ war man auf der Höhe der Zeit. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 428 (1670–1690):

Schildereyen [...]

die streitenden Amazones auf einer Brücken.



HStAS A 20 a Bü 11, 2. , S. 37 (o. D., um 1680–1690):

Specification

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

Geistl. Historien, und bilder. [...]

8. Die Historia, wie die Amazones von den Römern geschlagen worden.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 49 (o. D., um 1680–1690):

[...] Die Creutzigung Christi vom Rubens. Ein streit der Amazonum.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 115 (o. D., um 1680–1690):

[...] 7. Christus am Creutz, von Antonio von Dyk.

8. Streit der Amazonen vom Rubens.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 46 (o. D., um 1680–90):

Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh.

[...]

16. In dem Vorgemach.

91. Ein streit der Amazonum, nach deß Rubens Kupfer. [Anm. links:] 3. Kasten

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 79 (1754):

Consignation

Derer ao 1754

Bey Fürstlicher Kunstkammer befindlichen Gemälde [...]

Nro. 79. Ein Stuck der Amazonen Streit nach Rubens gemahlt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776); Zusatz: N. 176

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 5v (1776):

Zusatz: N. 176

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784–1791);

Zusatz: *im mittleren Zimmer.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31r (1791/92);

Zusätze: *Im mittleren Thier (?)Zimmer. Z1*

Literatur :

Wais 1951, S. 15;

Fleischhauer 1976, S. 72, Anm. 236;

Gugenhan 1997, S. 82.

¹ McGrath 2016, S. 147–173, Kat. Nr. 8, S. 189–194 (Bert Schepers).

² Zu den Vorbildern siehe Renger / Denk 2002, S. 350–354.

³ Poeschel 2001.

⁴ Fleischhauers Bestimmung folgend gilt der Stich in der Literatur bislang als ein um 1670 entstandenes Werk eines Ludwig Sommer, der sich jedoch nicht nachweisen lässt. Fleischhauer 1976, S. 84. Zur Autorschaft von Som siehe hier auch den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer.

⁵ München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 324. Renger / Denk 2002, S. 350–355, Nr. 324; Warnke 2006, S. 105–110.

⁶ Renger / Denk 2002, S. 354. Die Kunstkammer war 1615 Ziel eines Besuches von Erzherzog Albrecht VII. von Österreich (reg. 1599–1621) und seiner Frau Isabella (1566–1633). Ein Gemälde von Willem van Haecht (1593–1637) schildert dieses Ereignis und zeigt im Hintergrund Rubens' Amazonenschlacht. Möglicherweise hat Rubens das Bild für van der Geest gemalt. Antwerpen, Rubenshuis, Inv. Nr. S 171. AK Antwerpen / Den Haag 2009/10, S. 123, Kat. Nr. 10. Rubens Amazonenschlacht ist auch in Willem van Haechts Gemälde „Apelles malt Campaspe“ dargestellt. Den Haag, Mauritshuis Inv. Nr. 266. AK Antwerpen / Den Haag 2009/10, S. 123, Kat. Nr. 11.

⁷ 856 x 1208 mm. Das Original misst 120,3 x 165,3 cm.

⁸ Von einer Platte wurden mehrere Tausend Exemplare gedruckt. Siehe hierzu Büttner 2011, S. 125–127.

⁹ 856 x 1208 mm. McGrath 2016, S. 173–189, Kat. Nr. 8a (Bert Schepers).

¹⁰ Hollstein 1993, S. 96f., Nr. 100. Der Stich ist Alatheia Talbot (1590–1654) gewidmet, der Gemahlin des Kunstsammlers und Mäzens Howard Graf Arundel (1585–1646). Renger 1975, S. 208f.

¹¹ Die Größenunterschiede zwischen Stich und Kopie machen deutlich, dass der Stich nicht im Sinne einer Pause verwendet wurde.

¹² Rott 1917, S. 91, 117.

¹³ Ob das bei Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) genannte Exemplar identisch ist mit dem heute in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie aufbewahrten, muss ebenso offenbleiben wie die Frage, ob wirklich dieser Stich die Vorlage für das Gemälde lieferte, denn der Stich war weitverbreitet.

¹⁴ Eine Reihe von Kopien sind genannt bei Renger / Denk 2002, S. 355. Zur Rolle der Reproduktionsstiche für den Ruhm von Rubens siehe Büttner 2006, S. 144f.

¹⁵ Schepers nennt 22 Kopien nach dem Gemälde und 19 Kopien, die nach dem Stich Vorstermanns angefertigt wurden. McGrath 2016, S. 147–150, 179f.

¹⁶ Nicht bei McGrath 2016 verzeichnet.

¹⁷ Ebenfalls in dem zwischen 1670 und 1690 angelegten Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) verzeichnet sind „ein Löwenjagdt“ (Inv. Nr. E 1167) und das „Judicium Salomonis“ (Inv. Nr. E 2230)

¹⁸ Sie äußert sich auch im Einfluss des Malers auf die Kleinplastik.

242 Russische Ikone. Heilige Cosmas und Damian

Stroganov-Schule, zugeschrieben

Moskau, Anfang 17. Jh.

Tempera/Öl auf Holz. H. 31,3 cm, B. 27,3 cm

Bezeichnung am unteren Bildrand in Weiß:

PICTURA CHINENSIS. Links oben Aufkleber 81

mit rotem Punkt, rückseitig auf dem unteren Querbalken auf dem Kopf stehend in Tinte No 4, in Bleistift daneben No 4

LMW, Inv. Nr. KK bunt 81

Von der ehemaligen Rizza aus vergoldetem Silberblech haben sich nur noch ein Rest am Himmelssegment sowie zahlreiche Nägel und Nagellöcher erhalten. Rückseitig befinden sich zwei Gratleisten.

Auf dem leicht vertieften Mittelfeld sind die heiligen Ärzte Cosmas und Damian dargestellt. Antikisch gekleidet, stehen sie sich gegenüber, ihre Arzneikästen und Spatel in den Händen. Auf dem „Rahmen“ des Mittelfeldes sind – maßstäblich kleiner – oben der segnende Christus Emmanuel sowie laut Beischriften links der Erzengel Michael und rechts die heilige Märtyrerin Neolina dargestellt.

Fleischhauer (1976) erwähnt das Gemälde erstmals und ordnet es als „russische (?) Ikone des 16. Jahrhunderts“ ein. Aufgrund der besonderen Technik, derer sich der Maler bedient hat, lässt sich die Bestimmung präzisieren: Die langen, sehr fein ausgeführten Striche sprechen dafür, dass die Ikone am Beginn des 17. Jahrhunderts in der Stroganov-Schule entstand.¹

Die in die Irre führende, nicht zugehörige, spätere Aufschrift *PICTURA CHINENSIS*



stammt vermutlich vom Ende des 17. Jahrhunderts. Vielleicht wurde sie im Auftrag des Verkäufers der Ikone angebracht, um ihre Attraktivität und ihren Wert zu erhöhen, denn damals begann an den europäischen Höfen die Chinamode Einzug zu halten. Zur selben Zeit taucht das Stück auch erstmals in den Inventaren der Kunstkammer auf und erhält darin die äußerst selten verwendete, nobilitierende Bezeichnung „uralt“. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 11, 1, S. 10 (o. D., um 1680–1690):

Specification

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

Geistl. Historien, und bilder. [...]

Folio

123.

Zwey uhralte Chinesische täfelein auf holtz gemahlt, auf deren einem ein Engel auf dem andern aber, zween männer kleine Kästlein in händen haltend.

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):
137. *Pictura Chinensis*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 137 (1754)

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2v (1776):

Zusatz: *Inventarium über die Exotica, Nr. 34.*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 101, Anm. 63.

¹ Für die fachkundige Hilfe bei der Einordnung danke ich Eva Haustein-Bartsch, Recklinghausen.

243 **Gemälde. Urteil Salomons**

Hendrick van Balen und Werkstatt (1575–1632)

Antwerpen, 1600–1608

Öl, Kupfer. H. 35,0 cm, B. 46,3 cm; Rahmen H.

55,0 cm, B. 67,0 cm

Signatur: Ein von Friedrich Thöne in den 1930er-Jahren angegebenes Monogramm FV ist heute nicht mehr nachweisbar.

Am Rahmen: (N. 43.), S. 384., 64

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4141

Über die weise Rechtsprechung König Salomons, das „salomonische Urteil“, berichtet die Bibel (1. Buch der Könige 3, 16–28): Zwei Dirnen, die im gleichen Haus wohnten, hatten beide einen Sohn geboren. Eine der Mütter erdrückte ihr Kind im Schlaf und tauschte es gegen das lebende der anderen Frau aus. Darüber entbrannte ein Streit, den die beiden Frauen vor den König Salomon brachten. Dieser entschied, das noch lebende Kind mit einem Schwert zu teilen. Als die leibliche Mutter daraufhin ihren Anspruch zugunsten der anderen Frau und des Lebens ihres Kindes aufgab, sprach er ihr das Kind zu.

In dem schmalen, durch die Stufe (die vom Rahmen verdeckt ist) abgesetzten Bildraum bilden der König auf einem vor einem Palast aufgestellten Thron und die beiden vor ihm knienden Mütter das Zentrum der lebhaften Darstellung, die links und rechts im Vordergrund von einzeln und paarweise angeordneten Figuren flankiert wird. Die den Baldachin tragenden Säulen des Throns spielen

mit ihren gewundenen Kanneluren auf die des Salomonischen Tempels an.¹ Rechts wird die Szene durch gedrängt und flüchtig dargestellte Schaulustige begrenzt und der Blick in eine Straße mit Prachtbauten unter von Wolken überzogenem Himmel gelenkt. Das von links einfallende Licht verbindet die mit ausgebreiteten Armen argumentierende Mutter im weiß gemusterten Gewand mit dem bleichen Körper des vor ihr liegenden toten Kindes. Hingegen korrespondiert das gelbgrundige Kleid der mit beschwichtigendem Gestus dargestellten Mutter mit der Hautfarbe des lebenden Sohnes neben ihr. Auf sie zeigt auch das königliche Zepter.

Die historischen Inventare nennen als Meister die Namen des Antwerpener Kabinettpbildmalers Frans Francken d. Ä. (1542–1616) und seines Sohnes Frans Francken d. J. (1581–1642) sowie 1767, als Korrektur, den des Deutschen Hans Rottenhammer d. Ä. (1564–1625).² Es besteht jedoch eine große Nähe zwischen den in Venedig geschaffenen Werken Rottenhammers und denen des Antwerpener Figurenmalers Hendrick van Balen.³ Die zentralen Figuren der streitenden Mütter des „Urteil Salomons“ sind von Balen zuzuschreiben.⁴ Sie zeigen ein für van Balen typisches gelbliches Inkarnat mit rosa Beimischungen an Wangen, Ohren und Händen.⁵ Das Gesicht der rechten Mutter ist durch eine rundliche Gesichtsform, große runde Augen mit brauner Iris und die Dunkelfärbung der umgebenden Augenpartien cha-

rakterisiert, die linke Mutter folgt einer oft dargestellten Rückenfigur mit der Frisur rundgelegter Haarflechten.⁶ Beide Mütter und weitere Figuren zeigen die für van Balens Frühwerk charakteristische grazile Fingerspreizung.⁷

Hendrick van Balen war ein bedeutender Figurenmaler der Kabinettpbildmalerei in Antwerpen, das sich nach den Religions- und Unabhängigkeitskriegen um 1600 wieder zu einem neuen kulturellen Zentrum entwickelte. Die hier durch vielfältigen Handel zu Reichtum gekommenen bürgerlichen Sammler bevorzugten für ihre Stadthäuser Bilder kleineren Formats, wie sie auch für die Kunstkammern und Kabinette der kaiserlichen und fürstlichen Sammlungen erworben wurden.⁸ Der Bildträger der Kupfer- oder Holztafel von handlicher Größe erforderte kleinfigurige Darstellungen, erlaubte dabei äußerste Feinmalerei und ermöglichte bei arbeitsteiliger Herstellung den einfachen Transport, etwa zu Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), der in Zusammenarbeit mit van Balen bei vielen Bildern mythologischer, allegorischer und biblischer Themen die Ausföhrung der Landschaft, von Blumen und Stilleben übernahm.⁹

Zwischen der Eintragung als Freimeister bei der Antwerpener St. Lukasgilde 1592/93 und 1602 hat Hendrick van Balen wahrscheinlich wie viele andere Künstler eine Italienreise unternommen. Sie führte ihn nach Rom, eine Voraussetzung für die spätere Aufnahme in die „Romanistengilde“ im



Jahr 1605,¹⁰ und nach Venedig, wie aus der oben angesprochenen engen Verwandtschaft mit in Venedig entstandenen Werken Rottenhammers geschlossen wird.¹¹ Reflektiert die 1598 vermutlich wieder in Antwerpen ausgeführte „Anbetung der Könige“¹² als frühestes datiertes Werk van Balens ein Werk von Paolo Veronese (1528–1588), das sich ehemals in Venedig in San Silvestro befand,¹³ so sind auch in das kleine bewegungsreiche Bild des „Urteil Salomons“ Motive eingeflossen, die ebenso vermuten lassen, dass van Balen in Venedig an den „Pilgerstätten“¹⁴ der italienischen und nordischen Künstler gezeichnet hat. Eine Hauptsehenswürdigkeit war das Monumentalgemälde der „Hochzeit zu Kana“, das Veronese 1562/63 für den Speisesaal des Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore gemalt hatte.¹⁵ Hier war eine bereits 1568 von dem toskanischen Kunsthistoriografen und Maler Giorgio Vasari (1511–1574) gerühmte Fülle von Figuren in unterschiedlichen Körperhaltungen und mannigfaltigen Gewändern mit über 150 verschiedenen Bildnissen zu sehen, angeordnet zwischen prächtigen Palastfassaden unter blauem, locker bewölktem Himmel.¹⁶ Außerdem könnten die prächtig ornamentierten Stoffe van Balen zu den gemusterten Kleidern der streitenden Mütter angeregt haben, um den Bildvordergrund zu beleben.¹⁷ Auch der Farbkontrast des grünen Mantels des Zereemonienmeisters der „Hochzeit zu Kana“ und des roten Schuhwerks der hinter diesem agierenden Figuren könnte in die Kleidung der in die Szene führenden Rückenfigur rechts gegenüber König Salomon eingeflossen sein.¹⁸ Das Schreitmotiv dieser Figur ist dabei an dem stehenden Schergen

in Jacopo Tintoretto (1518–1594) „Sklavenwunder“ orientiert, das seit 1548 in der Scuola Grande di San Marco angebracht war.¹⁹ Wesentliche Figurenmodelle fand Hendrick van Balen an einem weiteren Studienort, der Kirche San Sebastiano,²⁰ in zwei von Veronese zwischen 1565 und 1570 ausgeführten Gemälden.²¹ Aus der Darstellung „Der Hl. Sebastian ermutigt die zur Richtstätte geführten Märtyrer Markus und Marcellianus“ dienten ihm die (mit ihren Kindern) am Fuß der Treppe knienden Gemahlinnen der Märtyrer als Vorbild für die vor Salomon streitenden Mütter,²² weiterhin die Figur des in Rüstung voranschreitenden heiligen Sebastian für den Soldaten, der mit der Teilung des Kindes beauftragt war, sowie der Vater der Märtyrer, der sich mit leicht vorgeneigtem Oberkörper und ausgebreiteten Armen den Söhnen in den Weg stellen will, für den bärtigen Alten in rotem Gewand und blauem Mantel hinter dem Soldaten; selbst die grazile Fingerspreizung ist hier beibehalten.²³ Als Motivgruppe übernahm van Balen die drei Schaulustigen, die zuseiten der (hier kannelierten) Säule erhöht stehend auf das Geschehen herabblicken.²⁴ Der darunter angeordnete muskulöse Rückenakt mit roter Hose, der sich seinem Hund zuwendet, findet sich in Veroneses Pendantgemälde „Das zweite Martyrium des Hl. Sebastian“ links.²⁵ Auch hier führt rechts eine Rückenfigur, wiederum mit vergleichbarer Körperhaltung, in den Bildraum und das Publikum ist aus einer gedrängten Anordnung verschiedenartiger Köpfe gebildet. Angesichts der übernommenen Motive erscheint das Bild als Pasticcio, an dem aufgrund der unterschiedlichen Qualität der Ausführung und mancher Unstimmigkeiten

im Horror Vacui wohl Mitarbeiter beteiligt waren. Van Balen hatte 1602 die ersten vier der insgesamt 27 Lehrjungen angemeldet, zu denen auch Anton van Dyck (1599–1641) gehörte.²⁶ Dennoch zeigt das Bild die charakteristische Erzählweise van Balens, durch vielfältige Darstellungen, auch Nebenszenen, wie den jungen Mann mit seinem Hund und die einander zugewandten Soldaten am linken Bildrand, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln.²⁷

Möglicherweise gehörte das Gemälde als 1. Große Tafel daruff das Gericht Salomonis bereits zur Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia (1584-1636).²⁸ In Stuttgart wurde das Bild in die von Eberhard III. (reg. 1628–1674) gegründete *Schilderey und Malerei Cammer*, die Obere Kunstkammer, aufgenommen und 1705 mit anderen ausgewählten nach Ludwigsburg überführt, dort vermutlich zunächst in das Jagdschloss Erlachhof,²⁹ dann in der Gemäldegalerie, in den Wohnräumen der Franziska von Hohenheim (1748–1811), Ende des 18. Jahrhunderts im Grafenhaus in Ludwigsburg, 1823 in den Kronprinzlichen Zimmern in Schloss Ludwigsburg und nach 1825 wieder in der Gemäldegalerie gehängt.³⁰ [AH]

Quellen:

HStAS G 67 Bü 17, o. P. (1636):

Inventarium über Jenige Inn dem Fürstl.

Schloß zu Brackhenheimb noch zuegegene Mobilien 1636

[...]

Inn der KunstCammer.

Gemahlte Stuckh

[...]

1. Große Tafel daruff das Gericht Salomonis.

<p>SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426, S. 429 (1670–1690): <i>Schildereyen</i> [S. 426] <i>Daß Judicium Salomonis.</i> [S. 429] <i>Daß Judicium Salomonis.</i></p>	<p>14. <i>Das Judicium Salomonis uff Kupfer gemahlt</i></p>	<p>HStAS A 21 Bü 534, fol. 32, fol. 188v (1774): [fol. 32] 263 <i>Vid. infra Fol. 188b in dem Schönleberisch jezo Grävlich von Hohenheimischen Hauß</i> in Rötel links: <i>Stuttg. Hohenh. Hauß</i> [fol. 188v] 9<i>tens</i> <i>In dem Hochgrävl. von Hohenheimischen vormahls Schönleberischen Hauß</i> 263. <i>Ein viereckigtes Stuckh in einer schlecht vergolten Rahmen, das Urtheil Salomonis, zwischen denen zwey Weibern über das erdruckte Kind mit Ohlfarb auff Kupfer gemahlt. Vom Alten Franck.</i></p>
<p>HStAS A 20 a Bü 11, S. 10, S. 37 (o. D., um 1680–1690): [S. 10] <i>Folio 123. Daß Judicium Salomonis [...] schön auf kupfer gemahlt.</i> [Fol. 123 als Verweis auf ein früheres Inventar (HStAS A 20 a Bü 6 (1654), fol. 123), das aber nur bis Seite 94 erhalten ist.] [S. 37] <i>Specification</i> <i>Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.</i> <i>Geistl. Historien, und bilder.</i> 9. <i>Daß Judicium Salomonis auf kupfer gemahlt in einer schwartzen ramen.</i></p>	<p>HStAS A 21 Bü 530, fol. 95v/120r (1718): <i>Fürstengebäu</i> <i>Dritte Etage</i> <i>Im Kunst Cabinet</i> <i>Auf der andern Seith. am vorgem. Fenster</i> 1 st. <i>die Urthel Salomonis, uf Kupfer gemahlt, mit einer schlechten verg. Rahm.</i></p>	<p>HStAS A 21 Bü 535, fol. 31, fol. 286 (1783): [fol. 31] 263. <i>Vide infra Fol. 286. in dem Hochgrävl. von Hohenheimischen Palais zu Stuttgart.</i> [fol. 286] 13. <i>In dem HGrävl. von Hohenheim. Hotel</i> 263. <i>Ein viereckigtes Stuck in einer schlecht vergolden Rahmen, das Urtheil Salomonis, zwischen denen 2. Weibern, über das erdruckte Kind, mit Öhlfarb auf Kupfer gemahlt. Vom Alten Franck.</i></p>
<p>HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., um 1680–1690): <i>In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach [...]</i> <i>Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh</i> 2. <i>Nechst dem Kasten wo daß einhorn gewesen.</i> 13. <i>Daß Judicium Salomonis auf Kupfer gemahlt. Unten</i></p>	<p>HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724): <i>Neben Cabinet</i> 291. 1 4. <i>ecket groß stuck in einer höltzern verg[ulden]. Rahm, das Urtheil Salamonis. Zwischen dennen 2. Weibern, uber das ertruckte Kind. mit öhlfarb auff Kupfer gemahlt. Zur KunstCammer gehörig sof.</i></p>	<p>HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 18v (1798): <i>Ludwigsburg im Grafenhaus, 4tes Cabinet</i> 263.</p>
<p>HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., um 1680–1690): <i>In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach [...]</i> <i>Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh</i> 2. <i>Nechst dem Kasten wo daß einhorn gewesen.</i> 13. <i>Daß Judicium Salomonis auf Kupfer gemahlt. Unten</i></p>	<p>Nahezu gleichlautend: HStAS A 21 Bü 530, fol. 36 (1724); HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724); HStAS A 21 Bü 531, fol. 21v (1742): <i>In den Neben Cabinets E. L.</i> 263. 1 4 <i>Eckicht Stuckh in einer schlecht vergulden Rahm, das Urtheil Salomonis zwischen denen 2. Weibern über das erdruckte Kind mit Oelfarb auf Kupfer gemahlt. Vom alten Franck</i></p>	<p>StAL E 20 Bü 703, fol. 32v (1823): <i>Kronprinzliche Zimmer</i> g) <i>blaues Zimmer</i> 384. 1 <i>Stk. Salomons Urtheil, vom jungen Frank, beschädigt.</i></p>
<p>HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705): <i>Pro Copia</i> <i>Consignation</i> <i>Derer gemählte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. KunstCammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigßburg transferiren laßen.</i></p>	<p>Nahezu gleichlautend: HStAS A 21 Bü 533, Inventar 1761, fol. 18r (1761); HStAS A 21 Bü 533, Inventar 1767, fol. 19r (1767): Zusatz: <i>Schönl. Haus</i></p>	<p>StAL E 20 Bü 702, fol. 13r, 21v (1825): [fol. 21v] <i>Kronprinzliche Zimmer</i> h) <i>rothes Zimmer</i> 384. 1. <i>Stk. Salomons Urtheil vom jungen</i></p>
	<p>HStAS A 21 Bd. 9¹/₂, fol. 19r (1767): Zusatz: von alten Franck <i>Rotenhammer. im Schoenbelsch. Haus [sic für Schoenlebsch.]</i></p>	

Frank

vide Bilder Galerie fol. 13

[fol. 13r] *Gemälde Galerie*

b) mittlerer Saal

384. 1 St. Salomons Urtheil vom jungen

Frank

aus den Kron Prinz. Zimmern fol. 21b

Neues Inv. Bl. 19b

StAL E 20 Bü 705, fol. 19v (1835):

Gemälde Bilder Galerie

b) mittlerer Saal, Nro. 232,

384. 1 St. Salomons Urtheil vom jungen Frank.

Altes Invent. Bl. 13

SSG Gemälde-Inventar Schloss Ludwigsburg,

S. 61 (1866):

Bilder-Galerie, Saal, Nro 232

Apanage-Eigenthum

Ölgemälde in vergoldeten Rahmen

Inv.Ste. 115 (schwarz) Nro. 384 1. Stück

Salomon's Urtheil vom jungen Frank. Neues

Inventar S. 109

SSG Gemälde-Inventar Schloss Ludwigsburg,

VI. Band, S. 109 (1896):

Bilder Galerie Nro 232. Saal

Seitheriges Inventar Seite 115, Nro 384, Neue

fortl. Nro. 408 Das Urteil Salomos. Vom jun-

gen Frank.

Neues Inv. No 4141

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;

Nau 1995, S. 95;

¹ Zur Salomonischen Säulenordnung siehe Günther 2011.

² HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 19r (1767): *Rotenhammer*.

³ Fusenig 2008, S. 79; Werche 2004, S. 20, 45, 47–49; Schlichtenmaier 1988, S. 49f.; Jost 1963, S. 91f., 95–119; Peltzer 1916, S. 334. Rotenhammer ließ sich im Herbst 1591 in Venedig nieder, reiste im Frühjahr 1594 nach Rom und kehrte im Herbst 1595 nach Venedig zurück. Im Herbst 1606 zog er nach Augsburg um, Borggreffe 2008, S. 12, 15, 21; vgl. Aikema 2008, S. 37: Romaufenthalt zwischen 1593 und 1594 bis Herbst 1595. Schlichtenmaier 1988, S. 27, nimmt einen Romaufenthalt bereits seit 1590/91, jedenfalls für 1592 bis August 1595 an.

⁴ Für die Unterstützung bei der Katalogisierung danke ich George Gordon, London, und Dr. Ursula Härting, Hamm.

⁵ Siehe hierzu Jost 1963, S. 103; Werche 2004, S. 45f., 50.

⁶ Vgl. „Diana und Aktäon“, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 64, 35,5 x 47cm, Signatur: H. v. Balen, 1608, Werche 2004, S. 163, A 75. Vgl. Jost 1963, S. 104; Peltzer 1916, S. 334.

⁷ Werche 2004, S. 50. Siehe „Urteil des Paris“, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. B 204, datiert: 1600, Werche 2004, S. 177f., A 106.

⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 30–32; Werche 2004, S. 11–14.

⁹ Siehe bei Werche 2004, S. 59–62; Ertz 2008–2010.

¹⁰ Bedingung für die Aufnahme in die Bruderschaft „Confratrum Collegij Romanorum apud Antuerpienses“ war der Besuch der Apostelgräber in Rom, siehe Werche 2004, S. 19f.; Jost 1963, S. 87; Peltzer 1916, S. 334.

¹¹ Werche 2004, S. 18–20.

¹² Werche 2004, S. 19f., 142, Kat. Nr. A 21, Anbetung der Könige, Brüssel, Notre-Dame de la Chapelle.

¹³ Werche 2004, S. 44, 116, Anm. 66, heute London, National Gallery, Inv. Nr. 268, datiert 1573.

¹⁴ Prierer 1997, S. 82.

¹⁵ Prierer 2000, S. 76–83, Abb. 73. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 142. Das berühmte Gemälde wurde sehr oft kopiert und nachgestochen, sodass die Benediktiner 1705 ein Kopierverbot aussprachen, um den Besucheransturm einzuschränken, Prierer 1997, S. 80, 103; Prierer 2000, S. 83.

¹⁶ Prierer 1997, S. 17.

¹⁷ Vgl. Peltzer 1916, S. 322, zur Kompositionsweise Rotenhammers.

¹⁸ Das grüne Gewand des Zeremonienmeisters der Hochzeit zu Kana wurde zwischen 1594 und 1607 rot übermalt, siehe Volle 1992, S. 169–174 (freundliche Mitteilung von Dr. Heidrun Ludwig, Darmstadt).

¹⁹ Freundlicher Hinweis von Dr. Andreas Prierer, Bielefeld. Heute befindet sich das Bild in der Galerie dell'Accademia, Venedig. Siehe hierzu Krischel 1991.

²⁰ Im Jahr 1670 untersagte der Rat der Zehn den kopierenden Malern das Aufstellen von Leitern, 1673 wurde nur noch jeweils einem Kopisten allein der Zutritt zur Kirche gestattet, Prierer 1997, S. 81f., Anm. 197, S. 104.

²¹ Für diesen Hinweis danke ich Dr. Andreas Prierer, Bielefeld.

²² Die rechte der Märtyrer-Gemahlinnen verwendete auch Frans Francken d. J. um 1620, „Die Israeliten nach dem Durchzug durch das rote Meer“, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 172; Härting 1983, S. 97, Kat. A21.

²³ Den Typus der letztgenannten Figur mit dem Gestus der ausgebreiteten Arme verwendete van Balen auch in der „Predigt Johannes des Täufers“, Werche 2004, S. 141, A 17; Ertz 2008–2010, Nr. 258; Sotheby's London, 5. Dezember 2007, Los 1.

²⁴ Pignatti 1995, S. 268f., Nr. 171; Prierer 2000, S. 86f., Abb. 79.

²⁵ Pignatti 1995, S. 270, Nr. 173; Prierer 2000, S. 84f., Abb. 78.

²⁶ Werche 2004, S. 18.

²⁷ Werche 2004, S. 47, 62–66.

²⁸ HStAS G 67 Bü 17; Fleischhauer 1976, S. 18–33; Fleischhauer 1973, S. 7.

²⁹ Fleischhauer 1973, S. 8.

³⁰ Inventarium Schmidlinianum, S. 426, S. 429 (1670–1690); HStAS A 20 a Bü 11, S. 10, S. 37 (um 1680–1690); Bü 12, S. 43 (um 1680–1690); G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705); A 21 Bü 530, fol. 95v/120r (1718); G 196 Bü 36 (Inventar), o. P., Nr. 291 (1724); A 21 Bü 531, fol. 21v, Nr. 263 (1742); Bd. 9½, fol. 19r (1767); Bü 534, fol. 32, fol. 188v (1774); Bü 535, fol. 31, fol. 286 (1783); Bü 527, Lit. F., fol. 18v (1798); StAL E 20 Bü 703, fol. 32v, Nr. 384 (1823); Bü 702, fol. 13r, 21v (1825); Bü 705, fol. 19v (1835).

244 **Gemälde. Prunkstillleben**

Johann Friedrich Gruber (um 1620–1681)

Stuttgart, 1659

Öl auf Leinwand. H. 89,5 cm, B. 119,0 cm;

Rahmen: H. 104,5 cm, B. 134,0 cm

Bezeichnung [*Jo]han Friderich Grueber Fecit 1659*

Am Rahmen: 254 (lt. Karteikarte, heute abgenommen)

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 3532

Das Prunkstillleben ist eines der wenigen erhaltenen Gemälde des vermutlich in den Niederlanden ausgebildeten und seit 1655 in Stuttgart tätigen Malers Johann Friedrich Gruber. Wohl 1659, im Entstehungsjahr des Bildes, legte er in einem Memorial sein breites künstlerisches Repertoire dar, das die Figuren-, Landschafts- und Perspektiv-, Tier- und Pflanzenmalerei sowie die Porträtkunst neben Fass- und Vergoldungsarbeiten umfasste.¹ Dieses befähigte Gruber zwischen 1659 und 1663 zur Umsetzung des umfangreichen Bildprogrammes der „Kabbalistischen Lehrtafel“, zum Teil nach niederländischen Vorlagen und in Orientierung an Werken Anton van Dycks (1599–1641),² die Prinzessin Antonia von Württemberg (1613–1679), die Schwester Eberhards III. (reg. 1628–1674), in Auftrag gegeben hatte und 1673 der Dreifaltigkeitskirche in Teinach bei Calw stiftete.³ An Gemäldeaufträgen folgten hierauf von 1662/63 bis 1668/69 24 Landschaften für die fürstlichen Räume im Stuttgarter Schloss und weitere Bilder für den Herzog. Zudem stand Gruber von 1664 bis zu seinem vorübergehenden Wegzug 1673 als Zeichenlehrer für die Kinder des Herzogs zur Verfügung. 1675/76 führte er zusammen mit den Hofmalern Johann Andreas Thill (1639–1681, Hofmaler seit 1673) und

Georg Nikolaus List (um 1610, in Stuttgart seit 1639, Hofmaler seit 1658, + 1685)

weitere zwölf Landschaften für das Vorge-mach der Herzogin aus.⁴

In dem Arrangement der wie zufällig nach einem Mahl zurückgelassenen Speisen und halb gefüllten Trinkgefäße folgte Gruber zeitgenössischen niederländischen Prunkstillleben. In ausgewogener Komposition sind die üblichen Elemente des vergoldeten Buckelpokals, des Berkemeyers auf einer Becherschraube und des Römers aus Waldglas sowie einer Tazza dargestellt, die das durch das Fenster einfallende Licht spiegeln. Korrespondierende Linien bilden die wertvollen blau weiß gemusterten Wan-Li-Porzellanschalen. In diesen und auf Zinntellern, die, wie das typische Obstmesser, über die Tischkante herausragen, setzen Obst und Meeresfrüchte rote und gelbe Akzente, begleitet von den Grüntönen der lichtreflektierenden Trauben und des Weinlaubes, der Feigen und einer Melone. Unter- und Hintergrund bilden eine dunkle Samttischdecke und eine nobilitierende Vorhangdraperie, deren Troddel als Gegengewicht zu der Obstschale im Korb dient. Das wie achtlos drapierte feine weiße Tischtuch setzt einen zentralen Lichtpunkt. Auch auf dem Höhepunkt der dekorativen Stilllebendarstellungen waren Sinnbilder mit religiöser oder moralischer Bedeutung nicht vergessen. So deuteten Birnen auf das Paradies, Walnüsse auf den Kreuzestod Christi,⁵ der Granatapfel auf die Auferstehung,⁶ Trauben, Weingläser und Brötchen auf die Eucharistie,⁷ Pfirsiche und Walnüsse sowie das Nebeneinander saurer und süßer Zitrusfrüchte, deren Saft dem Wein zugefügt werden sollte, im Be-

reich der medizinischen Säftelehre auf die maßvolle Lebensführung.⁸ Galten die Auster und der in ein Papiertütchen eingerollte Pfeffer als Aphrodisiakum, so deuten die halb geleerten Gläser und die umgestürzte Kanne auf die Vergänglichkeit.⁹ In der harten Malweise, die sich in den aufgesetzten Lichtreflexen zeigt, konnte Gruber die Feinheit vorbildlicher Gemälde etwa von Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84) oder Abraham van Beyeren (1620–1690) nicht erreichen.

In das Malereikabinett hatte Herzog Eberhard III. 1670 ein Bankettstück von Johann Friedrich Gruber aufgenommen, das bei der Übergabe an die zukünftige Ludwigsburger Gemäldegalerie 1705 als *1. Das gröste Stückh, darauß 4 Figuren oder Persohnen nebst, Wildpret, Fisch, Vögel, Krebs [...]* Auth. Gruber beschrieben wurde. Das Bild ist Ende des 18. Jahrhunderts im Neuen Schloss in Stuttgart nachzuweisen: *Ein Küchen Stück worauf vier Figuren mit Fisch und Wildpret gemahlt sind ein gutes und aus geführtes Gemählde, die Fische und das Wildpret sind besonders gut.*¹⁰

Das hier gezeigte Stillleben Grubers von 1659 wurde 1754 aus der Kunstkammer an die Ludwigsburger Gemäldegalerie abgegeben und erhielt im Inventar von 1751/1754 die neue, auf der Leinwand vermerkte Nummer 1350. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam das Bild zunächst im Magazin des Grafenhauses in Ludwigsburg, dann im dortigen *1. Zimmer*. 1823 wurde das Gemälde Friedrich Heisz zugeschrieben (vielleicht war Johann Heiss (1640–1704) gemeint) und der Rahmen mit der Anbringung im unteren Kabinett der Gemäldegalerie mit der Nummer 254 versehen.¹¹ [AH]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 50, o. P. (1754):

Stuttgart

*Consignation derer ao 1754 bey Fürstlicher
Kunstkammer befindlichen Gemälden
Nro.*

*6. Ein Früchten Stuckh vom Gruber mit einem
grosen vergulden Pocal. B.G.*

*Zusatz: Die Stück mit B.G. gezeichnet sind an
die Bilder-Gallerie abgegeben.*

*Auf Befehl Hochfürstl. OberHoff Marschallen
Amts, seind folgende Mahlereyen, so sich
bey Fürstl. KunstCammer in Stuttgart befunden,
wiederum zur Fürstl. Gallerie Ludwigs-
burg übergeben worden, alß:*

*1350. 1 Früchten Stuck, vom alten Gruber.
Daß zur Fürstl. Bilder Gallerie Ludwigsburg
von Fürstl. KunstCammer zu Stuttg. obgemeld-
te Mahlerey Stücke richtig abgegeben wor-
den; wird hiermit in fidem attestirt.. Stuttgt.
d. 27. Sept. 1755. T. Fürstl. GallerieInspector zu
Ludwigsburg JC Grooth.*

HStAS A 21 Bü 532, fol. 144v (1751/1754):
*Auß Fürstl. Kunstkammer ist zur Gallerie gege-
ben worden 1350. ein früchten stuck vom
alten Gruber.*

HStAS A 21 Bü 533, fol. 99v (1761):
1350. Ein Früchten Stuck vom alten Gruber.

Gleichlautend:

HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 104v (1767);

HStAS A 21 Bü 533, fol. 104v (1767);

HStAS A 21 Bü 534, fol. 155v (1774):

Zusatz: In der Mahlerey Gallerie

HStAS A 21 Bü 535, fol. 158v (1783):

Zusatz: In der Mahlerey Gallerie

HStAS A 21 Bü 528, S. 19 (1778–1784):
*Consignation der in dem Gallerie Magazin
im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen
Mahlereyen
1350.*

HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 17 (1798):

Ludwigsburg im Grafenhaus

1. Zimmer

1350

StAL E 20 Bü 703, fol. 21r (1823):

Gemälde Gallerie

c) unteres Cabinet

*Nro 254 1 großes Früchtenstück, von Fried.
Heisz*

Nahezu gleichlautend:

StAL E 20 Bü 702, fol. 11v (1825)

StAL E 20 Bü 705, fol. 15v (1835):

Gemälde Bilder Gallerie

b. mittlerer Saal

rechts

*No 254 1 großes Früchtenstück (von Friedrich
Heisz)*

Literatur:

Thöne 1935, S. 22, Nr. 37;

Harnischfeger 1980, S. 59, 150, Anm. 89;

Fleischhauer 1981, S. 81, Abb. 46;

AK Bruchsal 1981, Bd. 1, S. 90f., A 38;

Grimm 2014, S. 242.

-
- ¹ Fleischhauer 1981, S. 80f.
 - ² Fleischhauer 1981, S. 37.
 - ³ Zur Teinacher Lehrtafel siehe Schmidlin 2007 mit weiterführender Literatur, zu Gruber siehe Schmidlin 2007, S. XXII, Anm. 63.
 - ⁴ Fleischhauer 1981, S. 80f.
 - ⁵ Ebert-Schifferer 1998, S. 90.
 - ⁶ Ebert-Schifferer 1998, S. 102.
 - ⁷ Ebert-Schifferer 1998, S. 154.
 - ⁸ Ebert-Schifferer 1998, S. 102; Schneider 1989, S. 111.
 - ⁹ Ebert-Schifferer 1998, S. 124, 128.
 - ¹⁰ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 35v (1670); HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705); HStAS A 21 Bü 528, *Stuttgart*, S. 4, Nr. 41.
 - ¹¹ HStAS A 20 a Bü 50, o. P. (1754); A 21 Bü 532, fol. 144v (1751/1754); StAL E 20 Bü 703, fol. 21r (1823); Bü 705, fol. 15v (1835).

245 **Gemälde. Simeon mit dem Jesuskind**

Benjamin von Block (1631–1689)

Nürnberg, 1665

Öl auf Leinwand. H. 164,2 cm, B. 115,2 cm;

Rahmen: H. 184 cm, B. 134,0 cm

Bezeichnung rechts Mitte *Benjamin Block fecit*
1665

Am Rahmen: 35, 153

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4075)

Das Bild zeigt nach der Erzählung im Lukas-evangelium den Moment, in dem der greise Simeon seinen Lobgesang anstimmt, nachdem er das Jesuskind, das die Eltern als ihren Erstgeborenen in den Tempel gebracht hatten, als Messias erkannte. Er nahm das Kind in seine Arme und sang „Nun lässt du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. Denn meine Augen haben das Heil gesehen, [...], ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel.“ Der Heilige Geist hatte ihm verheißen, er werde nicht sterben, bevor er den Messias gesehen habe, und hatte ihn in den Tempel geführt. Simeon weissagte Maria die Bestimmung ihres Sohnes. Auch die Prophetin Hanna, die sich im Tempel aufhielt, erläuterte die Erlösung durch Christus.¹ Das göttliche Licht fällt hauptsächlich auf das lebendige Kind auf dem leuchtenden, feinen weißen Tuch. Auch Simeon und Hanna werden davon beschienen. Nobilitiert wird Simeon in dem dunklen schlichten Gewand durch die rahmende Architektur einer Wandnische mit Muschelkalotte im Hintergrund. Der Maler Benjamin von Block, der wie Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) einer protestantischen Familie entstammte,² konzentrierte die Darstellung auf das Heilsversprechen.



Als wandernder Hofporträtist zwischen Schwerin, Halle, Dresden, Wien, Ungarn, Italien, Baden-Baden, Ansbach und Eichstätt war Benjamin von Block auf Bildnisse spezialisiert.³ Als er 1684 von Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705) in den Adelsstand

erhoben wurde, umfasste sein Werk über 560 fürstliche Porträts, von denen heute jedoch nur wenige bekannt sind.⁴ 1662 hatte Block die Vorlage für einen Porträtstich Eberhards III. geliefert,⁵ 1666/67 wurde aus Stuttgart eine Zahlung für *Contrefaiten* an

den Maler in Nürnberg geleistet,⁶ für Herzog Wilhelm Ludwig (reg. 1674–1677) fertigte Block ein Porträt in der von ihm entwickelten Schabkunst- oder Mezzotinto-Technik, das diesen im Kürass und mit Kommandostab zeigt.⁷

Block malte jedoch auch Altarbilder.⁸ Das Gemälde „Simeon mit dem Jesuskind“ könnte autobiografisch motiviert gewesen sein, denn im Jahr 1664 hatte er in Halle die Malerin Anna Catharina Fischer (1642–1718) aus Nürnberg geheiratet. Diese hatte sich auf Blumenmalerei spezialisiert und war seit 1660 als Zeichenlehrerin der Herzogin Anna Maria von Sachsen-Weißenfels (1627–1669) und ihrer Töchter tätig. Noch im Jahr ihrer Hochzeit zog das Ehepaar nach Nürnberg. Im folgenden Jahr 1665, in dem Block die Darstellung „Simeon mit dem Jesuskind“ schuf, wurde ihr erstes Kind, der Sohn Johann Friedrich, geboren, dem bis zum Umzug nach Regensburg 1670 noch zwei Geschwister folgten.⁹

Das Bild wurde von Eberhard III. und seinen Nachfolgern besonders geschätzt. Zunächst hatte es der Herzog am 28. Juni 1670 der neu eingerichteten Oberen Kunst- und Schilderey-Kammer zur Verfügung gestellt. Kurz darauf zog er es wieder für seine Privaträume zurück, ließ es jedoch am 29. November 1671 wieder ausstellen.¹⁰ 1678 befand es sich im Nachlass des Sohnes Wilhelm Ludwig in *Ihro Dhlt. Unsers Gnädigsten Herrn Gemach*.¹¹ 1742 erhielt das Bild in der Ludwigsburger Gemäldegalerie die Inventarnummer 51 und 1823 im mittleren Saal der Gemäldegalerie die Nummer 153. [AH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–35v (1669–1671, 1684):

15. *Der alltde Simeon und Hanna mitd dem Christkindlein*
N. dieses stück haben Ihre Fürstl. Dhl. wider in dero fürstl. gemach abfordern laßen. Ist aber hernach den 29. 9bris 1671 wider geliefert worden.

HStAS A 21 Bü 46, fol. 422v–423r (1678):
Allerhandt Gemein Geräth
Controfaith und gemahlte Stückh
In Ihro Dhlt. Unsers Gnädigsten Herrn Gemach
Ein gemahltes Stückh Simeon, Hanna, und das Christkindlein in solcher [einer schwarz gebaizten] Rahmen

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37 (o. D., um 1680–1690):
Specification
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.
Geistl. Historien, und bilder.
5. *Der Alte Simeon und Hanna mit dem Cristkindlein.*

HStAS A 21 Bü 530, fol. 200v–201r (1718):
Fürsten Gebäu
Dritter Etage.
In der Lang Gallerie.
An der Lang Wand.
Ein groß 4ecket stuck mit einer glatt vergul-ten Rahm, woruf der alte Simeon das Christ-kindlein auf den Armen habend.

Vielleicht:
HStAS G 196 Bü 36, Inventar, o. P. (1724):
In der Langen Gallerie.
788. *1 4ecket stück, ohne rahm, worauff der alte Simmeon gemahlt, 83. 25 f*

Gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS A 21 Bü 531, fol. 4v (1742):
In der Gallerie E. L.
51. *1 Stk. worauf Simeon mit dem Jesus Kind. v. Block.*
Nahezu gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 533, fol. 4v (1761);
HStAS A 21 Bü 533, fol. 5v (1767);
HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 5v (1767);
HStAS A 21 Bü 534, fol. 7 (1774):
Zusatz: *In der Mahlerey Gallerie*
HStAS A 21 Bü 535, fol. 8r (1783):

Zusatz: *Mahlerey Gallerie*
HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 13v (1798):
Ludwigsburg. Neu Schloß.
Zimmer No 254
51.
StAL E 20 Bü 703, fol. 14v (1823);
Gemälde Gallerie
b) Mittlerer Saal.
Nro. 153. 1 Stük, der Heilige Simeon mit dem Jesuskinde, von Plok.
Gleichlautend:
StAL E 20 Bü 702, fol. 8v (1825);
StAL E 20 Bü 705, fol. 18v (1835)

Literatur:

Thöne 1935 Nr. 4;
Fleischhauer 1973, S. 5;
Nau 1995, S. 95f.

¹ Lukasevangelium 2, 25–32 („Nunc dimittis“), 34, 36–38.

² Krieger 1969/1970, S. 78.

³ Heinz 1963, S. 183; Leutner 2007, S. 46; Krieger 1969/1970.

⁴ Krieger 1969/1970, S. 77, 102f; AKL 11, S. 536.

⁵ Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Inv. Nr. I 14774.1 (Drugulin 1860, 5108), Stecher Philipp Kilian (1628–1693).

⁶ HStAS A 256 Bd. 150 (1666/1667), fol. 342v, Nr. 596.

⁷ Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Sign. BBlock AB 3.4, Inv. Nr. 2466, Drugulin 1860, 23093.

⁸ Krieger 1969/1970, S. 82f., 91.

⁹ Krieger 1969/1970, S. 83f., Anm. 45.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–35v.

¹¹ HStAS A 21 Bü 46, fol. 423r.



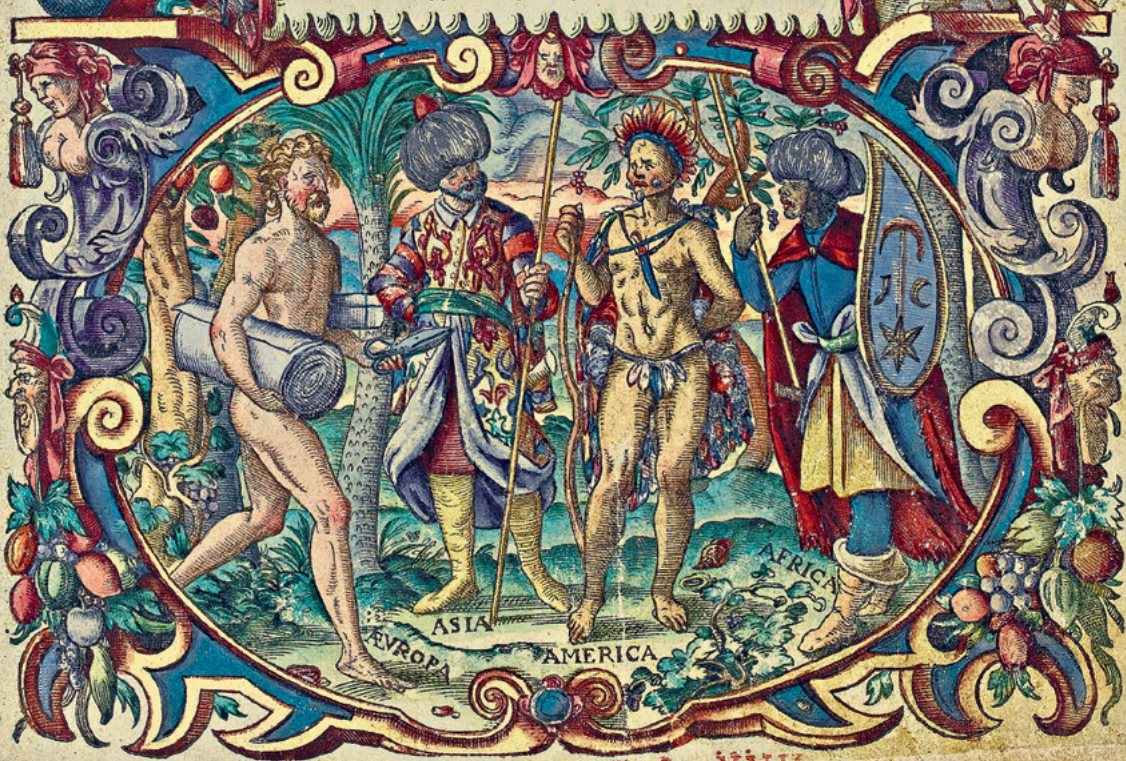
H A B I T V S
 PRÆCIPVORVM POPV-
 LORVM, TAM VIRORVM QVAM
 foeminarum Singulart arte depicti.

Trachtenbuch:

Darin fast allerley vnd der für-
 nemsten Nationen / die heutigs tags be-
 fandt sein / Kleidungen / beyde wie es bey Manns
 vnd Weibspersonen gebreuchlich / mit allem vleiß
 abgerissen sein / sehr lustig vnd kurze
 weilig zusehen.

Gedruckt zu Nürnberg/bey Hans
 Weigel Formschnider.

Mit Röm. Kay. May. Freiheit/ In x.
 Tharn nicht nach zudrucken.



E 1935
 95

Druckgraphik

Hans-Martin Kaulbach

Die Sammlung von Druckgraphik und Zeichnungen in der Kunstammer entsprach in Größe und thematischen Schwerpunkten offensichtlich anderen fürstlichen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Allein die Herstellungsorte belegen ein europaweites Spektrum: außer den deutschen Zentren der Druckgraphikproduktion wie Augsburg, Nürnberg, Frankfurt am Main waren auch Amsterdam, Antwerpen, Paris, Florenz und Rom vertreten. Provenienzen sind in den Inventaren selten genannt, abgesehen von den 1705 aus der fürstlichen theologischen Bibliothek zu Neuenstadt eingegangenen Blättern.¹ Auch der Verbleib der Stücke ist nicht mehr nachweisbar – mit folgenden Ausnahmen: Jost Ammans (1539–1591) großer kolorierter Holzschnitt mit der Ansicht Venedigs (Kat. Nr. 246) und eine genealogische Tafel mit den Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Württemberg und dem Haus Österreich (Abb. auf S. 72).² Doch im Unterschied zu Unikaten – seien es Naturalia oder Artefakte – ist bei Druckgraphik nicht entscheidend, wo das individuelle Exemplar aus dieser Sammlung verblieben ist, sondern eher, was überhaupt vorhanden war.

Eine vollständige Rekonstruktion der Sammlung ist nicht möglich, allein aufgrund der vielfach nur summarischen Einträge in den Inventaren. Zwar wäre zu vermuten, dass Graphikbestände aus der Stuttgarter Kunstammer, die ab 1761 nach Schloss Ludwigsburg abgegeben wurden,³ hernach in das 1806 im Neuen

Titelseite „Trachtenbuch“ von Jost Amman (1539–1591), Hans Weigel, Nürnberg, 1577, Staatsgalerie Stuttgart (Graphik 43).

¹ HStAS A 20 a Bü 14; Findbuch 2011, S. 119, Nr. 161.

² Allianztafel der Häuser Habsburg und Württemberg, 1612, LMW, Inv. Nr. E 14. vgl. AK Rottenburg / Schallaburg / Freiburg 1999.

³ HStAS A 20 a Bü 112 und Bü 176.



„Renouvellement d'Alliance entre la France et les Suisses 1663“, Jean-Baptiste Nolin (1657–1725) und Sébastien Leclerc (1637–1714) nach Charles Le Brun

(1619–1690), 1682, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 51).

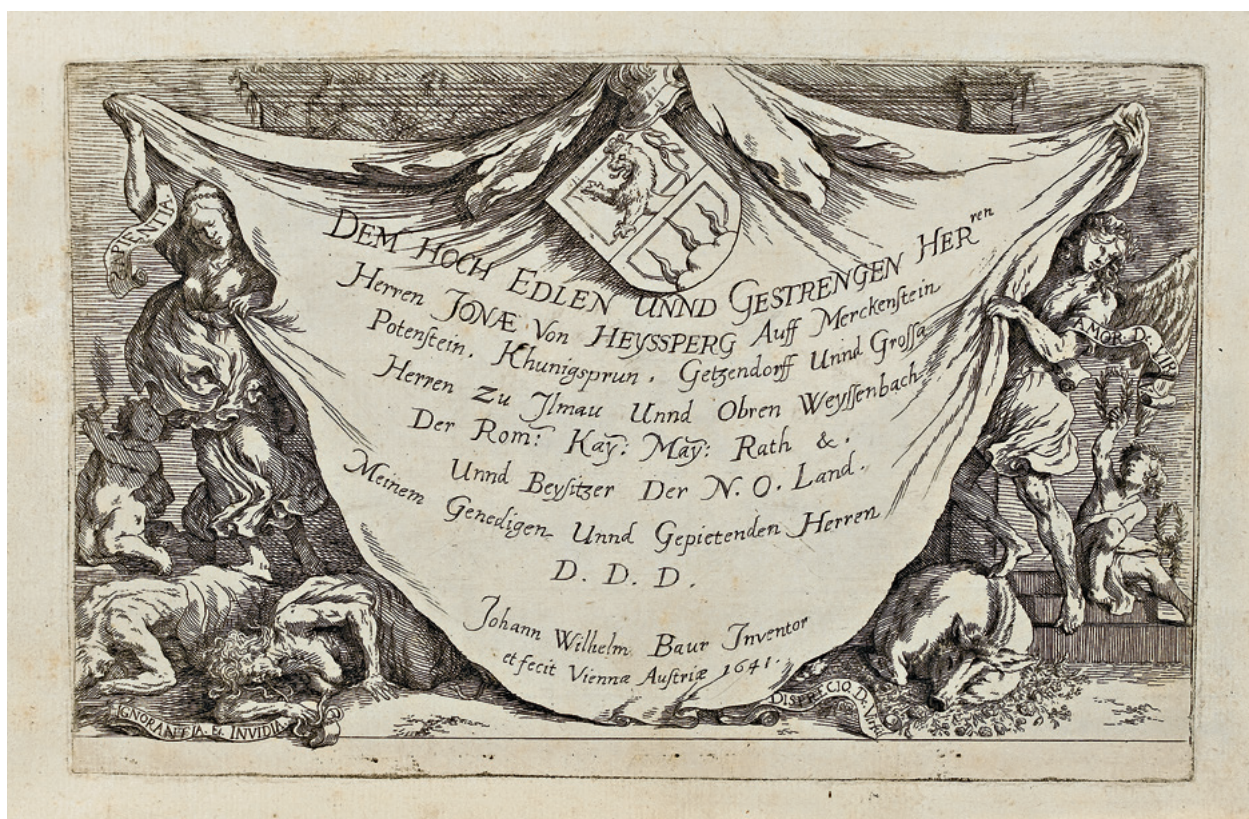
Schloss Stuttgart eingerichtete Königliche Kupferstichkabinett gelangt sein könnten. Doch Signaturen oder Inventarnummern auf Werken in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart lassen sich den Kunstkammer-Inventaren nicht zuordnen. Erschwerend kommt hinzu, dass sämtliche alten Inventare und weiteren Unterlagen der Graphischen Sammlung im Zweiten Weltkrieg verbrannt sind, die Herkunft der alten Bestände daher nur noch ausnahmsweise rekonstruierbar ist.⁴ Die Lücke zwischen den Abgabelisten ab 1761 und der Vorgeschichte des Königlichen Kupferstichkabinetts ließ sich im Rahmen dieser Untersuchung nicht schließen. Ihr Ziel ist ein Überblick, welche Druckgraphik noch

identifiziert werden kann und wie sie geordnet und in den Inventaren klassifiziert war. Es erweist sich, dass eine thematische Ordnung bestand, die für Graphiksammlungen der frühen Neuzeit charakteristisch war.⁵ Am deutlichsten ablesbar ist sie bei der Beschreibung der gerahmten Druckgraphik im Inventar des Antiquars Professor Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725), das die inhaltliche Ordnung der Graphik wiedergibt.⁶ Schuckards Kategorien liegen den folgenden Ausführungen zugrunde und werden – neben Überschriften aus dem nur wenige Jahre früher verfassten Inventarium Schmidlinianum – als Zwischentitel zitiert. Doch zunächst ist die Frage der Aufbewahrungsart zu berücksichtigen.

⁴ Grundlegend: Höper 2010, bes. S. 11–15. Zu den Kriegsverlusten: Heinlein 2002, S. 73–94.

⁵ Grundlegend: Brakensiek 2003.

⁶ HStAS A 20 a Bü 24, S. 19–38; Findbuch 2011, S. 119, Nr. 161.



Widmungsseite für „Die Metamorphosen“, Johann Wilhelm Baur (1607–1641), Wien, 1641, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 37).

Gebundene Bücher

Das Inventarium Schmidlinianum trennt nicht zwischen gedruckten Büchern mit Titel und Autor sowie den Klebebänden, die aus Druckgraphik unterschiedlicher Herkunft zusammengestellt waren, sondern listet sie durcheinander auf: *Kunstbücher von raren Kupferstücken, getuscht gemahlt und gerisenen sachen*.⁷ Die eigentlichen Bücher lassen sich noch vielfach identifizieren. Darunter sind Werke politischer Repräsentation (Graphik 40), Herrscherporträts (Graphik 24), religiöse Folgen wie die Passionen von Albrecht Dürer (1471–1528) und Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), die Sibyllen (Graphik 29) oder Kunst-Lehrbücher (Graphik 42). Die Frage, in welchem Verhältnis

die Bücher mit Druckgraphik in der Kunstkammer zur herzoglichen Bibliothek standen, lässt sich hier nicht beantworten.⁸ Das Inventarium Schmidlinianum verzeichnet jedenfalls, dass das umfangreiche, von Matthaeus Merian (1593–1650) begründete Geschichtswerk „Theatrum Europaeum“ aus der Kunstkammer *in die obere [...] Bibliothec gebracht worden war* (Graphik 41).

Bei den Klebebänden geben die Inventare keine Aussagen über den Inhalt, sondern lediglich über die Anzahl der Blätter darin: *Ein Buch Nro. VII. hat 127 Stückh. oder Kupfer Sammlungen*.⁹ Doch gerade in solchen Klebe-

⁸ Zu den Büchern in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg vergleiche außerdem die Beiträge „Bibliotheksbestände“ von Christian Hermann und „Manuskripte und Drucke“ von Carola Fey.

⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum; HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33, S. 437.

⁷ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437–440.

Frontispiz der „Tapisseries Du Roy ou sont représentéz les Quatre Elemens“, Sébastien Leclerc (1637–1714) nach Jacques Bailly I (1629–1679), Paris, 1668/70, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 51).

bänden befand sich der allergrößte Teil der Druckgraphik, sodass eine Graphiksammlung im 17. und 18. Jahrhundert das Aussehen einer Bibliothek hatte.¹⁰

*auf Leinwand gepapt*¹¹

Das Aufziehen (Kaschieren) auf Leinwand diente seit dem 16. Jahrhundert der Stabilisierung des Papiers und ist bis heute eine übliche Schutzmaßnahme für Landkarten oder Plakate geblieben.¹² In den Inventaren ist es besonders bei großformatiger Druckgraphik (Graphik 17) genannt.¹³ Ferner wurden Graphiken *auf ein Brett gepapt*, so beispielsweise auch der großformatige, kolorierte Holzschnitt von Jost Amman (Kat. Nr. 246). Während diese Graphik später wieder vom hölzernen Träger abgenommen wurde, wird im Landesmuseum Württemberg bis heute eine Tuschezeichnung aus der Dürerzeit in dieser Form der Montierung bewahrt (Kat. Nr. 235).

in schwarzem rahmen

Das Inventar des Professors Schuckard verzeichnet sehr viele gerahmte Blätter, jeweils mit den Maßen.¹⁴ Es ist zu vermuten, dass die Wände weitgehend bedeckt waren.¹⁵ Blätter, die gerollt aufbewahrt worden waren,

wurden laut Inventar von 1705/06 *in Rahmen gefast und aufgehängt*.¹⁶ Offensichtlich war auf Einheitlichkeit geachtet worden, denn es wird als Rahmenfarbe stets nur Schwarz genannt. Obwohl gelegentlich die Stellen verzeichnet sind, lässt sich die Hängung nicht rekonstruieren. Wie wenig schonend diese Aufbewahrungsart war, die das Papier dem Tageslicht aussetzt und mit Holz rahmt, das auf Veränderungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit anders reagiert, zeigt die Liste der 1764 nach Schloss Ludwigsburg verbrachten Druckgraphik, in der zahlreiche dieser gerahmten Blätter als *schadhaft* notiert sind.¹⁷ Die Angaben zu diesen Bildern, teilweise mit Titel und Autor (Künstler, meist jedoch Verleger), soweit sie auf den Werken selbst standen, sind allerdings vergleichsweise so ausführlich, dass zahlreiche Drucke identifiziert werden konnten.

Thematische Ordnung

Die ausführlichsten Angaben zur thematischen Ordnung der Graphiken finden sich wie bereits erwähnt im Schuckardschen Inventar.¹⁸

¹⁰ Diese alte Aufbewahrungsart ist noch weitgehend erhalten in der „Bibliothek“ der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Brakensiek 2003, S. 210–228, 573–586; Mayer 1996, S. 9–19. Im Königlichen Kupferstichkabinett Stuttgart wurden die Klebebände ab 1874 aufgelöst und die Blätter einzeln aufgezo- gen. Höper 2010, S. 18.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 14, S. 3r.

¹² Appuhn / von Heusinger 1976, S. 97.

¹³ Und beispielsweise HStAS A 20 a Bü 14, S. 1r, Nr. 2.

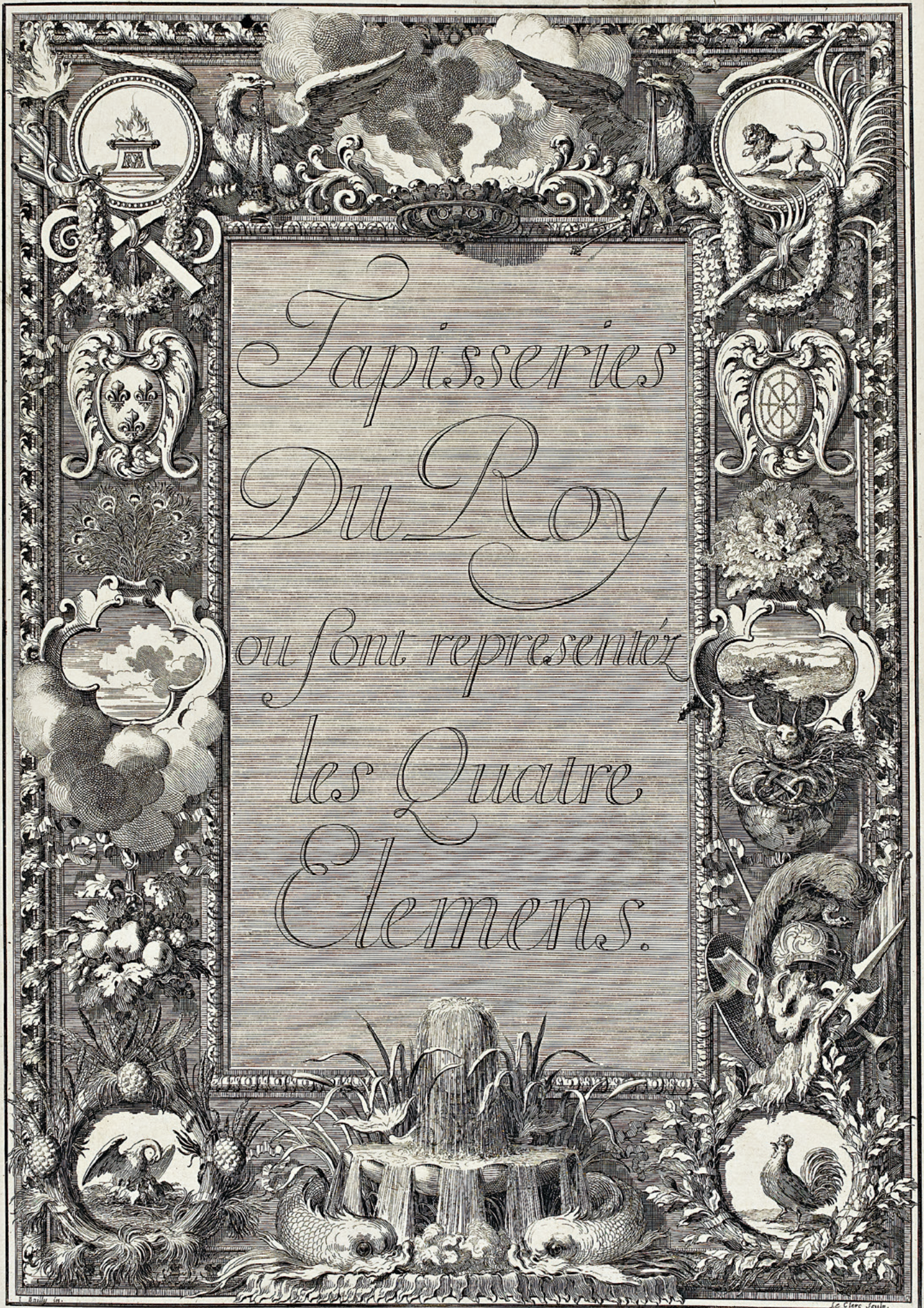
¹⁴ HStAS A 20 a Bü 24, S. 19–38.

¹⁵ Vgl. Appuhn / von Heusinger 1976, S. 98.

¹⁶ HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v.

¹⁷ HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 71, 72, 76, 89, 90, 124.

¹⁸ HStAS A 20 a Bü 24, S. 19–38.





„Schöpfung der Tiere“, in: „La sacra genesi figurata da Rafaele d’Urbino nelle Logge Vaticane“ (Tafel 4), Francesco Villamena (1566–1624) nach Raffael

(1483–1520), 1626 (Dritter Zustand 1773), Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 36).

Stadtansichten

Die Aufzählung beginnt mit der „Hauptstadt der Welt“, einer Ansicht Roms von Antonio Tempesta (um 1555–1630) *über d Thür* (Graphik 1). Danach folgen deutsche Städte wie Mainz, Frankfurt am Main, Augsburg (Graphik 2), unterbrochen von Lyon, wieder Frankfurt (Graphik 3f.) und Basel (Graphik 5). Das Inventar gibt dabei keine geographische oder alphabetische Ordnung wieder. Das gilt auch für die ausländischen Städte; die Reihenfolge beginnt mit Lüttich, Antwerpen (Graphik 6), Aix-en-Provence, Moskau, Pavia. Eine besondere Gruppe bilden dabei die großformatigen Stadtansichten von Matteo Florimi (tätig 1581–1613) (Graphik 7–11), die als

Geschenke des *Secretarius Würtz* in die Kunstkammer kamen.¹⁹ Vor Calais und Paris erscheinen dort zwei Ansichten von Breisach (Graphik 12f.).

Den Abschluss dieser Gruppe bilden zwei besondere Ansichten *mit farben illuminirt und auf ein Brett gepapt, mit schwarzem rahmen*: Venedig und Jerusalem. Während die Ansicht von Jerusalem *incerti Authoris* nicht identifiziert werden konnte, handelt es sich bei Venedig um den großen, altkolorierten Holzschnitt von Jost Amman (Kat. Nr. 246).

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v; dort am Rand separat aufgelistet und nummeriert. Es handelt sich wohl um Franz Friedrich Würtz, ab 1689 Vize-Kammersekretär († 1712); Findbuch 2011, S. 119, Nr. 161.



Venus u. Adonis

„Venus und Adonis“, in: „Die Metamorphosen“ (Blatt 97), Johann Wilhelm Baur (1607–1641), Wien, 1641, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 37).

Land Charten

Das Inventar des Professors Schuckard zählt 17 schwarz gerahmte Landkarten auf, die wie die Ortsansichten dem politisch-geographischen Wissen dienten.²⁰ Ergebnis einer langwierigen Vermessung war die *Große Karte von Bayern*, die Philipp Apian (1531–1589) Herzog Albrecht V. von Bayern (reg. 1550–1579) 1563 auf Pergament gezeichnet präsentierte. Zur Vervielfältigung teilte er sie in 24 *Baierische Landtafeln* ein, die mit Holzschnitten erstmals 1568 erschienen (Graphik 14). Darauf folgt eine Weltkarte von Antonio Saliba, die vielfach aufgelegt worden war (Graphik 15). Eine separat nummerierte Gruppe bilden die Weltkarte, Kontinente und Länder

der niederländischen Kupferstecher und Verleger Justus (1635–1701) und Theodor Danckerts (1660–1717) 12 *stück* (Graphik 16).

Festungen, Belagerungen, und andere ort, theilß in Kupfer theils mit der feder gerissen

Das topographische Interesse zeigt sich auch an den Plänen von Festungen, Belagerungen und ähnlichen Ansichten, die wie Jacques Callots (1592–1635) „Belagerung von Breda“ (Graphik 17) Situation und Verlauf aus der Vogelperspektive zeigen. Schlachtenbilder und Kriegsszenen, die in der Druckgraphik zum Beispiel in Folgen von Herrschertaten verbreitet waren, finden sich

²⁰ HStAS 20 a Bü 24, S. 24f.

unter den aufgehängten Stücken nicht. Einige der Blätter waren Klapptafeln, die aus den Bänden des „Theatrum Europaeum“ herausgelöst oder als Separatdrucke erschienen waren (Graphik 18–20). Es verwundert nicht, dass sich darunter auch Pläne württembergischer Besitzungen finden, meist mit der Feder gerissen: das Mompelgarter Territorium, Hohenurach von zwei Seiten und die Festung Hohentwiel.²¹ Keinen militärischen Charakter hat in dieser Gruppe die Ansicht des Heiligen Grabes zu Görlitz (Graphik 21).

Kupferstuck und Abriss von Festungen etc

Im Schuckardschen Inventar finden sich unter dieser Überschrift keine Einträge, doch ist davon auszugehen, dass entsprechende Werke vorhanden waren.²² Im späteren Inventar von 1762/64 sind zahlreiche solcher Zeichnungen erwähnt:²³ 96. *Ein Tafel mit dreizehn gezeichneten Vestungen, oder Pergamentne Risse. An der gleichen meistens von Ingenieuren verfertigten Stücken sind überhaupt gezeilt und erfunden worden: 314 St.*

Genealogien in Kupfer gestochen

Genealogie gehörte zum fürstlichen Grundwissen. Bei den gerahmt aufgehängten Stammbäumen handelte es sich meist um großformatige Druckgraphik oder Klapptafeln aus Büchern. Bereits das Inventar Schuckards von 1705 nennt Beispiele: Bayern, Hessen, Brandenburg.²⁴ In seinem Inventar von 1705/06 steht dann an erster Stelle die Tafel des Arztes und Antiquars Oswald Gabelkover (1539–1616) mit den Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Württemberg und dem Haus Österreich (Graphik 22). Von den sieben dort genannten genealogischen Tafeln ließ sich aufgrund der Nennung von Autor und Stecher oder Verleger noch die des Hauses Österreich identifizieren (Graphik 23).

Porträts

Porträts, vor allem von Herrschern und Fürsten, nehmen in den Inventaren eine prominente Stellung ein. Ihre Zahl scheint kontinuierlich gewachsen zu sein. Im Inventarium Schmidlinianum ist das Porträtstichwerk von Jakob Schrenck von Notzing (1539–1612) verzeichnet (Graphik 24). Vermutlich waren unter den Klebebänden und Sammelbänden ebenfalls Zusammenstellungen von Porträts.²⁵

Die Aufzählungen beginnen zunächst mit den Porträts württembergischer Herzöge und Herzoginnen, leider stets ohne Angabe der Künstler.²⁶ Das Inventar von 1705 zählt acht historische *Comites Wirtembergici* auf, mit Todesjahren, bis zu *N. 55. Ulricus Com. Wirt ob. 1470*.²⁷ In den späteren Inventaren ist die Anzahl auf 55 Porträts beträchtlich gewachsen, jedoch ohne erkennbare systematische Ordnung und in der Reihenfolge nicht zwischen Württemberg und anderen getrennt. So stehen zwischen verschiedenen *Eberhardi Barbatii effigies* Bildnisse englischer Könige oder Martin Luthers (1483–1546).²⁸

Philosophische Kupferstück

Unter dieser Kategorie sind vor allem Thesenblätter zu verstehen, sowie andere großformatige Kupferstiche, die Wissensinhalte bildlich geordnet darstellen. Zu den Stücken *auß der Kunstkamer selbst, alwo solche zusammen gerolt gelegen*, die 1705 *aufgepapt* und aufgehängt wurden, gehören etwa ein Thesenblatt der Universität Prag von 1679 mit einem Stammbaum der Habsburger (Graphik 25) und eine Version der verbreiteten *Tabula Cebetis*, einer Darstellung der Erkenntniswege (Graphik 26). Aus Paris wurden zwei Tafeln zu Schriften des Franziskaners und Philosophieprofessors Martin Meurisse

²¹ HStAS A 20 a Bü 24, S. 26–29.

²² HStAS A 20 a Bü 24, S. 30.

²³ HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 96 und fol. 30.

²⁴ HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v und 4r; diese auch in HStAS A 20 a Bü 24, S. 31.

²⁵ Zwei solcher Porträt-Sammelbände mit charakteristischer Ordnung nach Hierarchie und Dynastien, allerdings nicht aus der Kunst-kammer, in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart: Sammelband Porträts, 1621, Inv. Nr. B 519, Signatur: MD 710, und Sammelband Porträtstiche, Inv. Nr. B 518, Signatur: MD 712.

²⁶ Hier sei verwiesen auf die große, historisch geordnete Sammlung württembergischer Fürstenporträts in den „Württembergica“ der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 14, S. 2v, Nr. 48–55; noch in: HStAS A 20 a Bü 112, fol. 24, Nr. 8.

²⁸ HStAS A 20 a Bü 71, S. 8v–10, Nr. 1–55; HStAS A 20 a Bü 112, fol. 24, Nr. 1–55; zu Eberhard im Bart (reg. 1459–1496) hier jeweils Nr. 9–15.



„Die Amazonenschlacht“, Lucas Vorsterman (1595–1675) nach Peter Paul Rubens (1577–1640), 1623, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (Graphik 38).

(1584–1644) bezogen (Graphik 27f.). Johann Schuckard verzeichnete 14 solcher gerahmter philosophischer Kupferstiche. In den späteren Inventaren erscheint diese Kategorie nicht mehr, sodass sich keine Entwicklung dieses Bestandes nachvollziehen lässt.

Biblische, Religiöse und andere der- gleichen Kupferstück

Das Inventarium Schmidlinianum nennt zwar zahlreiche *Kunstabücher von raren Kupferstücken*, meist Klebebände unbekannten Inhalts. Doch mit Namen genannte Bücher sind darunter lediglich die Apokalypse und zwei Passionsfolgen von Albrecht Dürer sowie Lucas Cranachs Passion.²⁹ Aus der fürstlichen theologischen Bibliothek zu

²⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437f., Nr. V, XIII, XXVIII.

Neuenstadt kamen im Jahr 1705 Kupferstiche nach Peter Paul Rubens (1577–1640) hinzu, die aufgehängt wurden. Der Bestand an „Rubensgraphik“ wuchs dann bis 1761 weiter an (Graphik 30f.). Rubens' Stiche wurden vielfach kopiert; Antiquar Schuckard nennt Kopien des Pariser Verlegers Pierre Landry (vor 1631–1701) (Graphik 32f.). Aus Landrys Produktion stammen auch weitere biblische Bilder, allerdings keine damals als „katholisch“ verstandenen Darstellungen von Madonnen und Heiligen (Graphik 34f.).

Während Rubens stets genannt ist, fehlt in den späteren Listen für die Abgabe nach Schloss Ludwigsburg die Angabe der weiteren Künstler. Nur wenig ließ sich anhand der Titel identifizieren, etwa die Stichpublikation nach Raffaels (1483–1520) Bildern zur Bibel in den Loggien des Vatikan (Graphik 36, Abb. auf S. 734). Die Klebebände sind lediglich aufgelistet etwa als 85. *Biblische Historien u. andere Kupfer*.

und andere dergleichen Kupferstück

Das differenzierte Inventar des Antiquars Schuckard verzeichnet unter den gerahmten Bildern keine historischen, mythologischen oder allegorischen Darstellungen. In gebundener Form waren sie bereits vorhanden, etwa Crispijn de Passes (1564–1637) Folge der „Sibyllen“ (Graphik 29). In den Abgabe-Inventaren sind dann zahlreiche Werke genannt, etwa die *vier Elemente* oder die *sieben Planeten*.³⁰ Nicht fehlen durften in einer solchen Sammlung Illustrationen zu Ovids „Metamorphosen“ (Graphik 37, Abb. auf S. 731 und S. 735). Bei den Darstellungen aus der antiken Geschichte ist erneut Rubens als Künstler genannt: die berühmte „Amazonenschlacht“ (Graphik 38, Abb. auf S. 737; vgl. auch Kat. Nr. 241), war auch als Graphik vertreten. Unter den Darstellungen aus der neueren Geschichte ließ sich Jacques Callots „Kriegsfolge“ identifizieren (Graphik 39).

Kunstabücher von raren Kupferstücken

Das Inventarium Schmidlinianum erfasst hierunter alle Bände mit Druckgraphik. Hier nun soll diese Kategorie übertragen verstanden werden für Bücher über Kunst, etwa Lehrbücher, Architektur und Dekoration. Bereits im Inventarium Schmidlinianum ist Wenzel Jamnitzers (1507/1508–1585) Buch über die Perspektive stereometrischer Körper genannt (Graphik 42). Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich der Bestand solcher Lehr- und Tafelwerke beträchtlich vergrößert. Darunter finden sich ältere Bücher wie Hans Weigels (um 1520–1577) „Trachtenbuch“ (Graphik 43, Abb. auf S. 728 und S. 739), die großen Lehrbücher Joachim von Sandrarts (1606–1688) (Graphik. 44f.) und Tafelwerke zur Antike (Graphik 46f.). Zu den neueren Architekturwerken gehören Paul Deckers d. Ä. (1677–1713) „Fürstlicher Baumeister“ und der „Entwurf einer historischen Architektur“ von Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650/1656–1723) (Graphik 48f.).

Angeichts der europaweiten Orientierung an der französischen Hofkultur ist nicht verwunderlich, dass ferner Publikationswerke aus Frankreich einen großen Anteil einnehmen.³¹ Identifizierbar anhand der Titel sind Ansichten der Gärten von Versailles, die „Tapisseries du Roi“ und Ornamentwerke (Graphik 50–53, Abb. auf S. 733). Vorhanden war selbstverständlich auch der Band mit Donato Giuseppe Frisonis (1683–1735) Ansichten der neuen württembergischen Residenz Ludwigsburg (Graphik 54). Auch er belegt, wie groß der fürstliche Bedarf an Tafelwerken zur Architektur und Dekoration im 18. Jahrhundert war.

Insgesamt zeigt sich, dass die Kunstkammer etwas anderes war als eine reine Graphiksammlung in Klebebänden und Mappen, wie üblich geordnet nach Künstlern und Themen, aufbewahrt in Kästen und Schränken. Sie bot ein dekoratives und inhaltliches Kontinuum, getragen besonders von der Druckgraphik, die in schwarzen Rahmen die Wände bedeckte.

³⁰ HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 43–46 und 95. Einen Überblick bietet AK Stuttgart / Bochum 1997/98.

³¹ HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33: 6. Ein Band französische Kupfer von Prospekten; fol. 34: 7. Zerschiedene Profile von franz. Gebäuden; 25. Eine Sammlung Perspective von zerschiedenen franz. Lust Schlössern. 26. Eine dergl. sehr starke Sammlung; HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 22. Vues de Versailles; H. 28. Vorstellungen der französischen Lust Gebäude; 82. ein Band franz. Palais; 83. ein detto.

„Eine Magd in Schwaben auf dem Weg zum Markt“,
in: „Trachtenbuch“ von Jost Amman (1539–1591)
(Tafel XXX), Hans Weigel, Nürnberg, 1577, Staats-
galerie Stuttgart, Graphische Sammlung
(Graphik 43).







Tristramus *may* *S. A. di* *Marino*
may *11* *year*

Andrea *65*
Wife *August*

246 Prozession des Dogen in Venedig

Jost Amman (1539–1591)

Um 1560

Holzschnitt von 14 Stöcken gedruckt, koloriert und auf Büttenpapier (aufgezogen). H. 75,6 cm, B. 187,0 cm

Monogramm unten Mitte: /A

Staatsgalerie, Graphische Sammlung,

Inv. Nr. A 1996/6706 (KK)

Der auf 14 Blätter gedruckte Holzschnitt ist auf Papier aufgezogen und wird im verglasten Rahmen aufbewahrt. Einige Fehlstellen gibt es innerhalb der Darstellung und besonders entlang der Kanten und Kleberänder. Angesichts der Geschichte dieses Bildes muss der Zustand als außergewöhnlich gut erachtet werden.

Der Doge von Venedig, im langen Prozessionszug durch einen Baldachin hervorgehoben, begibt sich zu dem Schiff „Bucintoro“, um das jährliche Fest der Vermählung Venedigs mit dem Meer zu feiern.

Als Vorlage diente ein achteitlicher Holzschnitt aus dem Umkreis Tizians (ca. 1485/90–1576), der mehrere solcher großen, aus vielen Blättern zusammengesetzten Bilder entworfen hat.¹ Im Unterschied zu dieser friesartigen und streng bildparallelen Komposition zeigt Amman die Prozession im Bogen über den Markusplatz schreitend und fügt rechts vor dem Dogenpalast und im Hintergrund vor San Marco weitere Prozessionszüge hinzu: Jeweils angeführt von Klerikern werden Votivgruppen getragen mit der Figur eines Dogen in Anbetung kniend vor einem Heiligen oder der Madonna. Insgesamt weitet Amman die Szene aus zu einem prächtigen Panorama Venedigs. Während sich im Umgang des Dogenpalastes die Zuschauer drängeln, geht im Hintergrund an den Verkaufsständen das alltägliche Leben weiter. Im Vordergrund legen zahlreiche weitere prächtige Gondeln ab. Für die präzise Darstellung der Gebäude muss Amman weitere Vorlagen verwendet haben. Die aufwendige Kolorierung ahmt

die gedeckte Farbigkeit venezianischer Historienmalerei der Zeit nach. Sein Monogramm hat Amman auf einem um die Zeichenfeder gerollten Zettel am unteren Rand so angebracht, dass es vor dem Bild zu schweben scheint.

Alle bekannten Abdrucke des 16. Jahrhunderts haben keinen Text. 1697 veröffentlichte der Frankfurter Verleger Johann Valentin Schaller (tätig: 1667–1698) eine Ausgabe mit Überschrift und ausführlichen Texten.²

„Riesenholzschnitte“, von mehreren Stöcken auf ebenso viele Blätter gedruckt und zusammengeklebt, waren seit Anfang des 16. Jahrhunderts verbreitet. Ihre Themen waren als lange Frieze dargestellte Triumphzüge, Monumente wie die „Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.“, biblische Szenen, Schlachten oder Belagerungen bis zu profanen Themen wie Sebald Behams (1500–1550) „Großer Kirchweih“. Das Medium eignete sich besonders für detailreiche Stadtansichten, beginnend mit dem berühmten „Kettenplan“ von Florenz, um 1500.³ Ammans Ansicht von Venedig ist gerade aufgrund der zahlreichen Einzelheiten des städtischen Lebens Gegenstand auch kostüm- und musikgeschichtlicher Forschung.⁴ In der Kunstkammer gehörte dieser Holzschnitt zu der großen Gruppe von Stadtansichten, die *auf ein Brett gepapt, mit schwarzem rahmen* an den Wänden hingen.⁵ Erhalten blieb diese Ansicht Venedigs vermutlich dadurch, dass die Blätter zu einem unbekannten Zeitpunkt von ihrem hölzernen Träger abgenommen und auf Papier aufgezogen wurden.

Da keine weiteren kolorierten Exemplare mehr bekannt sind, kann dieses Exemplar als einziges Stück gelten, das in den Inventaren beschrieben wurde und in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart nachweisbar ist. [HMK]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v (1705–1706):

Venedig similer K.

HStAS 20 A Bü 24, S. 23 (1705–1723):

Venedig. Civitas Venetiarum, ist ein Holzschnitt mitt farben illuminirt und auf ein Brett gepapt, lang über 6 schu, breit 13 Zoll, mit schwartz rahmen eingefast, incerti Authoris, ligt im prospect von einer gewissen sitten [?].

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 24, Nr. 114

(1762/64):

Venedig in Holzstich, illuminirt.

Literatur:

Becker 1854, S. 163f., Nr. 63;

Andresen 1864, S. 223f., Nr. 65;

Appuhn / von Heusinger 1976, S. 107;

TIB Bd. 20.2, 1985, S. 823, Nr. 27;

New Hollstein German: Jost Amman, Part II, 2001, S. 61, Nr. 244;

AK Baltimore 2002/03, S. 166f., Nr. 29;

AK Stuttgart 2010, S. 61.

¹ Giovanni Andrea Vavassore (1518–1572) nach Tizian-Umkreis, Prozession des Dogen in Venedig, um 1555–1560. Holzschnitt von 8 Stöcken, 49 x 285 cm. Exemplar: London, The British Museum, Inv. Nr. 1860-4-14-167. Siehe AK Washington u. a. 1976/77, S. 281–288, Nr. 89 (m. Abb.).

² Die Überschrift bei Becker 1854, S. 163, und New Hollstein German 2001, S. 61, Nr. 244. Ein Exemplar: New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 49.95.5 (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949); <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/359610?sortBy=Relevance&ft=Amman&pg=2&rpp=20&pos=25> [1.4.2016].

³ Grundlegend hierzu: Appuhn / von Heusinger 1976.

⁴ Beispiele: Rosenthal / Jones 2008, S. 24, Farbabb. S. 2f.; Kurtzman / Koldau 2002, no. 1, online: <http://www.sscm-jscm.org/jscm/v8/no1/Kurtzman.html> [13.4.2016].

⁵ Siehe die folgenden Beispiele Graphik 1–13.

Auswahl von in der Kunstkammer dokumentierten Druckgraphiken

Wenn Beispiele in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart und der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart genannt sind, ist damit nicht behauptet, dass es sich um Exemplare aus der Kunstkammer handelt.

Die Zitate aus den Inventaren sind kursiv gesetzt und chronologisch geordnet. Sie geben zu erkennen, wie lang ein Stück vorhanden war.

Ortsansichten

Graphik 1:

Antonio Tempesta (um 1555–1630):

Stadtplan von Rom.

Radierungen, 12 Blatt, zusammen
105,2 x 24,0 cm.

Literatur: TIB 37, 1984 S. 297–299, Nr. 1460
(Exemplar in der Albertina, Wien).

Leuschner, 2005, S. 365–369.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 19 (1705–1724):

Roma. die Statt Rom im Grundriss Authore Antonio Tempesta, von Anno 1593.

Lang 8 ½, breit 4 schu, sampt des schwarzen rahmen.

Graphik 2:

Wolfgang Kilian (1581–1662): A very big map of Augsburg, 1626.

Kupferstich von 8 Platten.

Literatur: Hollstein German XVIII, 1976, S. 108, Nr. 81 (o. Abb.).

HStAS A 20 a Bü 24, S. 20 (1705–1724):

Augsburg im Grundriss, lang 6 ½ breit 4 ½ schu Authore Kiliano, Kupferstechern in Augsburg Anno 1626.

HStAS A 20 a Bü 14, (1705–1706) S. 3v, Nr. 1.

Graphik 3:

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650):

Frankfurt (Große Vogelschau von Süden, 1628 [1. Ausgabe].

Radierung auf 4 Platten;

Titel: 103,7 x 71,8 cm.

Literatur: Wüthrich, 1966, S. 177–183, Nr. 610, Hollstein German XXV, 1989, S. 185, Nr. 238 I (m. Abb.)

HStAS A 20 a Bü 24, S. 20 (1705–1724):

Frankfurt am Main im Grundriss, lang 4 schu. Breit 3/12. in schwarzem rahmen, Authore Mattaeo Merian, Anno 1628.

HStA A 20 a Bü 112, Nr. 67 (1762/64).

Ein do Franckfurt am Mayn. (Ein groses Stück in schwarzer Rahmen)

Graphik 4:

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650):

Ansicht von Frankfurt a.M.

Literatur: Wüthrich, 1966, S. 177–183, Nr. 610, 4. Auflage, datiert 1649.

Hollstein German XXV, 1989, S. 185, Nr. 238 IV.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 20 (1705–1724):

Frankfurt am Main, in Grundriß und in der gröse wie die Vorhergehende, Eodem Authore, aber edirt Anno 1649.

Graphik 5:

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650):

Basel (großer Vogelschauplan der Stadt von Norden), 1615/17.

Radierung auf 4 Platten, zus. 105,0 x 70,5 cm.

Literatur: Wüthrich, 1966, S. 169–172, Nr.

602 (vgl. Nr. 603).

Hollstein German XXV, 1989, S. 178, Nr. 231, vgl. 232 (m. Abb.)

HStAS A 20 a Bü 24, S. 20 (1705–1724):

Basel im Grundriss, in schwarzem Rahmen lang 4 schu, breit 3/3 Authoren Matthæo Merina, Anno 1615.

HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 71 (1762/64): *Die Stadt Basel, schadh.*

Graphik 6:

Pieter Verbiest II (1605–1693): Grundriss von Antwerpen.

Kupferstich, 48,4 x 66,1 cm. „Tot Antwerpen Gedruckt bij Peeter Verbiest“.

Literatur: Hollstein Dutch XXXV, 1990, S. 185, Nr. 2 (m. Abb.).

HStAS A 20 a Bü 24, S. 21 (1705–1724): *Antwerpen im Grundriß in schwarzem Rahmen lang 2 ½ schu, breit 2 schu. Getruckt zu antwerpen, bej Peter Verbiest.*

HStAS A 20 a Bü 112, , Nr. 85 (1762/64): *Antwerpen.*

Graphik 7:

Matteo Florimi (tätig 1581–1613): PERVSIA AVGVSTA (Perugia), um 1600.

Kupferstich und Radierung, 52,0 x 37,5 cm.
http://www.maremagnum.com/uploads/item_image/image/569/pervsia-avgvsta-124675bc-ac1a-4b44-boof-5e6a1584ad44.jpeg [15.01.2016].

HStAS A 20 a Bü 24, S. 21 (1705–1724):

Perusia Augusta in Italien, Zum Patrimonio Petri gehorig, im Grundriss, im schwarzen Rahmen lang 2 schu 2 Zl. Breit 1 schuch und 9 Zoll.

HStA A 20 a Bü 112, Nr. 84 (1762/64):

Perugia, in gleichem Format u. Rahmen.

Graphik 8:

Matteo Florimi (tätig 1581–1613): Florenz. Pianta prospettica incisa su rame, derivazione della pianta del Buonsignori, 1600

circa (Immagine tratta dall'“Archivio carte antiche” dell'Istituto Geografico Militare, banca dati on line:
<http://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/2014/01/2.jpg> [15.01.2016].
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 21 (1705–1724):
Florentz am fluß Arno im Grundriss lang 2 schu und 1 Zl. Breit 1 sch und 9 Zoll. im schwarzen rahmen Autore Matth. Florimo.
 HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 66 (1762/64):
Ein do Florentia.

Graphik 9:
 Matteo Florimi (tätig 1581–1613): Bologna (Aerial view of Bologna showing the main buildings and streets Engraving).
 Kupferstich, 50,0 x 40,0 cm
 London, The British Museum, Department of Prints & Drawings, Inv. Nr. 1947, 0319.26.8. [Abb. Online].
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 21 (1705–1724):
Bononia oder Bologna im Grundriss, in schwarzem rahmen, lang 2 sch. 1 Zoll breit 1 schuch 8 Zl. Authore Mattheo Florimi
 HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 78 (1762/64):
Bologna, in gleicher Rahmen.

Graphik 10:
 Matteo Florimi (tätig 1581–1613): Sevilla, um 1580.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005265w/f1.item> [15.01.2016]
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 22 (1705–1724):
Sevilia in Hispanien, im Grundriß, in Schwarzem rahmen, land 2 schu 1 Zoll breit 1 schuch 8 Zoll Authore un in præcendentibus, Matthæo Florimis.
 HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 82 (1762/64):
Sevilia, wie die vorhergehende.

Graphik 11:
 Matteo Florimi (tätig 1581–1613): Messina. Kupferstich und Radierung, 45,5 x 37,0 cm
http://www.europeana.eu/portal/record/9200365/BibliographicResource_2000092759657.html [15.01.2016]
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 22 (1705–1724):
Messina auf der Insel Sicilien, im Grudriß. in schwarzem rahmen, lang 1 schuch 11 Zoll breit 1 schuch 7 Zo., Authore Matthæo Florimi
 HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 91 (1762/64):
Messina.

Graphik 12:
 Susanna Maria von Sandrart (1658–1716): Ansicht von Breisach (Vogelschau von Ost und von West)
 Radierung, 29,0 x 37,1 cm.
 Literatur: Hollstein German XLI, 1996, S. 95, Nr. 118 (m. Abb.).
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 22 (1705–1724):
Breisach, in prospekt von Morgen gegen Abend und von Abend gegen Morgen, lang 1 schu 7 Zoll breit 1 schuch 3 Zoll, in schwarzem rahmen Auth. Sandrart
 HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 87 (1762/64):
Zwei Stück Breisach.

Graphik 13:
 Susanna Maria von Sandrart (1658–1716): Grundriß von Breisach
 Radierung, 28,3 x 36,1 cm. „Jacob Sandrart Excudit“.
 Literatur: Hollstein German XLI, 1995, S. 93, Nr. 116 (m. Abb.).
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 22 (1705–1724):
Breisach im Grundriß lang 1 schuch 7 Zoll. breit 1 Schuch 2 Zoll, in schwarzem Rahmen Authore J: Sandrart.

HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 87 (1762/64):
Zwei Stück Breisach.

Landkarten

Graphik 14:
 Philipp Apian (1531–1589): 24 Baierische Landtafeln, 1568
 Holzschnitte, koloriert
<http://vermessung.bayern.de/historisches/historisch/landtafeln.html> [18.01.2016].
<http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/histkarten/suche?buchstabe=L&sortierung=Jahr> [18.01.2016].
 Literatur: Appuhn / von Heusinger 1976, S. 74.
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 24 (1705–1724):
Bavariæ ducatus, ein gros Land Charte, ... uber 6 schuh lang und breit, Authore Philippo Apiano.
 HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v (1705–1706):
Bavaria Apiani in groser Mappa überm Kast X.

Graphik 15:
 Stecher: Cornelis de Jode (1571–1600), Autor Antonio Saliba: Nova Accuratissimaq Elementor Distinctio Ab Antonio Saliba Maltensi dita lice Conscripta, nunc Aultis Autem Multis in Locis Castigata Atq Latine Versa per Corn De Judaeis...Cornelis De Jode / Gerard Jollain, Paris / 1681 [und frühere Auflagen].
<http://www.raremaps.com/gallery/enlarge/12017> [18.01.2016].
 HStAS A 20 a Bü 24, S. 24 (1705–1724):
Nova Elementorum Disticion, in schwarz rahmen, lang 4 sch. 2 Zl. Breit 3 schu. Authore Antonio Saliba, Maltensi, herauß gegeben Zu Paris Anno 1653.
 Ein Exemplar dieser Auflage Paris 1653 war bisher nicht nachzuweisen.

Graphik 16:

Möglicherweise Justus Danckerts
(1635–1701): *Novissima et Accuratissima XVII Provinciarum Tabula A.C.* Dankerts, Amsterdam. Radierung, koloriert, Platte: 48,2 x 56,5 cm. Exemplar: Rijksprentenkabinet Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-AO-1-78. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.389066> [29.12.2015].
HStAS A 20 a Bü 24, S. 24 (1705–1724):
10. Septemdecim Provinicae Belgii. I. Danckerts.

Festungen, Belagerungen und ähnliche Ansichten

Graphik 17:

Jacques Callot (1592–1635): *Tabula Obsidionis Bredanae*, 1628. Radierung von 6 Platten gedruckt, 127,0 x 179,0 cm.
Literatur: Lieure 1927, Nr. 593.I.
British Museum: 1980,U.4.
HStAS A 20 a Bü 14, S. 3r (1705–1706):
Tabula obsidionis Bredana, auf Leinwand gepabt, hoch 6 schu. breit 5 schu.

Graphik 18:

Merian: *Belagerung und Eroberung von Philippsburg* 1676.
Aus: *Theatrum Europaeum*, Bd. XI. Frankfurt a. M.: M. Merian, 1682. Radierung
Literatur: Wüthrich 1993, S. 209, Nr. XI.21-22.
HStAS A 20 a Bü 24, S. 26 (1705–1724):
Philippsburg belagert und erobert Ao 1676 in schwarzem rahmen, Editore Matthæo Merian lang über 3 schu, breit 2 ½ schu.
HStAS A 20 a Bü 71, S. 10v, Nr. 69:
Philippsburgs Eroberung den Anno 1776. hinteren Zimmer, ... Offen.
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 69 (1762/64):
Philippsburg Eroberung de ao 1676.

Graphik 19:

Merian: *Plan von Candia (Heraklion; Iraklion) mit der Belagerung von 1667–1669.*
Aus: *Theatrum Europaeum*, Band X. Frankfurt a. M.: M. Merian, 1677. Radierung.
Literatur: Wüthrich 1993, S. 207, Nr. 17.
HStAS A 20 a Bü 24, S. 26 (1705–1724):
Candia, anno 1668 und 1669 belagert, in schwarzem rahmen, lang 2 sch. 8 Zl, breit 1 sch. 5 Zoll authore Matthæo Merian.
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 92 (1762/64):
Candia, die Belagerung derselben.

Graphik 20:

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) nach Joseph Plepp: *Pfäffers Bad.*
Aus: *Topographia Helvetiae*. Frankfurt a. M.: Matthäus Merian d. Ä., 1642
(und zahlreiche weitere Ausgaben).
Radierung; 18,3 x 26,6 cm.
Literatur: Wüthrich 1996, S. 49, Nr. CH 80.
HStAS A 20 a Bü 24, S. 27 (1705–1724):
Pfefferbaadt in Graubünden situation, in schwarzem rahmen, lang und breit 1 1/3 schuch. Delineatore Josepho Plep: Scultore Meriano.

Graphik 21:

Michael Zipper (1662–1729) und Jacob Zipper (1667–1735): *Eigendliche Abriss des heiligen Grabes zu Görlitz [...]*.
VD 17 3:632977M [18.01.2016].
HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v (1705–1706).
HStAS A 20 a Bü 24, S. 27 (1705–1724):
Abbildung des H. Grabs zu Görlitz, mit einer beschreibung, im schwarzen rahmen, lang 2 schu, breit 1 2/3. Ist ein Holzstich, mit farben illuminiert, heraußgegeben von Christoph Zippem in Goerlitz Anno 1672.

Genealogie

Graphik 22:

Oswald Gabelkover (1539–1616): Österreich und Württemberg.
HStAS A 20 a Bü 24, S. 31 (1705–1724):
Ordentliche Verzeichnuß und Abriß, welcher masen mit dem Kayserlichen und Königlichen Hauß der Ertzherzogen von Oesterreich das fürstl. Hauß Wirtemberg vor 248 Jahren erstlich durch heÿrat befreundet, und folgende Zeit solche freundschaft wieder erneuert und ge [...] word. Authore Oswald Gabelkoven, fürstlich Medico in schwarzem rahmen, im Diagonio 6 ½ schue.
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 124 (1762/64):
Eine Genealogische Tabelle, wie das Hauß Wirtemberg mit dem Hauß Osterreich befreundet. Not. Schadhaft.

Graphik 23:

Octavius des Strada (1550–1612): *Genealogia Et Series Serenissimorum & Potentissimorum Austriae Ducum, Archiducum, Regum, Et Imperatorum [...]* Frankfurt a. M.: Eberhard Kieser, 1629.
VD17 23:297534Y. Die Klapptafel:
<http://diglib.hab.de/drucke/xb-4f-315/start.htm?image=00006a> [30.12.2015]
HStAS A 20 a Bü 24, S. 32 (1705–1724):
Genealogia Ducum et Archiducum Austriæ, in schwarzem rahmen, [...] in diagonio 4 schuh, Authore Octavio de strada, Sculptore Eberhardo Kieser, Francofurti Ao. 1626.

Porträts

Graphik 24:

Augustissimorum imperatorum, serenissimorum regum atque archiducum, [...] imagines. 1601
Autor: Jacob Schrenck von Notzing

(1539–1612); Kupferstiche: Dominicus Custos (um 1559–1615).
WLB, Sign. HBb 1260.
SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437: Nr. IIII. (1670–1690): *Imperatorum aliorumq Magnatum imagines, Authore Jacobo Schrenkio. Nro IIII. hat. 126 Stückh.*

Philosophische Kupferstiche

Graphik 25:
Bartholomäus Kilian (1630–1696) nach Johann Georg Heinsch (tätig in Prag): Thesenblatt „an Leopold I.“. Universität Prag, 1679.
Kupferstich von 4 Platten; ca. 97,0 x 142,0 cm.
Literatur: Appuhn-Radtke 1988, S. 277, Nr. F 1: „Stammbaum der Habsburger“. Nur noch ein schadhaftes, nicht mehr auswertbares Exemplar in Prag bekannt.
HStAS A 20 a Bü 14, S. 3v (1705–1706): *Philosophie Universe propugnate a Comte de Furstenberg*
HStAS A 20 a Bü 24, S. 33 (1705–1724): *Friderici Christophori Comititis in Fürstenberg theses 50 in universam philosophiam, in ansehnlich Kupferstück, in Diagonio 6 ½ pedum, in [...] Mitte der Österreichische Stammbaum, herauß gegeben Zu Prag Anno 1679. Delineatore Georg Heinrich Heinsch, sculptore Batholomæo Kiliano ist in schwartz rahmen eingefast.*
HStAS A 20 a Bü 176, Nr.73 (1752–1761): *Philosophia Univ. Comititis de Fürstenberg.*

Graphik 26:
Jacob van der Heyden (1573–1645): TABULA CEBETIS. „[...] Jacobus ab Heyden Chalcograph“. Kupferstich (oder Radierung) von 2 Platten; 62,5 x 44,0 cm
Literatur: Hollstein German XIII A, 1984,

S. 64, Nr. 151.
HStAS A 20 a Bü 14, S. 4 r (1705–1706): *Cebetis Philosophi Tabula Vita Kast A dextr.*
HStAS A 20 a Bü 24, S. 33: *Tabula CEBETIS philosophi Thebani, Vita Humana Descriptionem continens, Editore Jacobo ab Heyden, Chalcographo, in schwartz rahmen haltend in Diagonio 3 schüe.*
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 106 (1762/64): *Cebetis Tabula Vitae.*

Graphik 27:
Stecher: Léonard Gaultier (1561–um1635); Verleger: Jean Messenger (1649; Autor: Martin Meurisse (1584–1644), *Laurus metaphysica*. Kupferstich.
Paris, Bibliothèque nationale de France, RESERVE QB-201 (170)-FT4 (Hennin 1307).
Fonds Francais 17, Bd. IV, 1961, S. 434f., Nr. 123.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41445987q> [29.12.2015]
HStAS A 20 a Bü 14, S. 4r: *Laurus metaphysic Kast A sinistr.*
HStAS A 20 a Bü 24, S. 33 (1705–1724): *Laurus Metaphysica, Authore Martino Meurisse, Sculptore I. Messenger. in Schwartz Rahmen, helt in Diagonio 3 schuh, praesentirt in einem Baum mitt sieben langen unter [...] langen Wurtzeln.*
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 103 (1762/64): *Laurus Metaphysica.*

Graphik 28:
Stecher: Léonard Gaultier (1561–um 1635); Verleger: Jean Messenger (1649): *Clara Totius Physiologiae Synopsis*, 1615. 64,5 x 47 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Hennin 1788.

Literatur: Fonds Francais 17, Bd. IV, 1961, S. 433, Nr. 114; vgl. Nr. 113, 118–120.
Beide: L. Gaultier, Stecher; Martin Meurisse (1584–1644), Autor (in HStAS A 20 a Bü 24, S. 33f.
HStAS A 20 a Bü 14, S. 4r (1705–1706): *Synopsis Physiologiae an introitum.*
HStAS A 20 a Bü 24, S. 34: *Clara totius Philologiae Synopsis, Authore Martino Meurisse, edit zu Paris, a J. Messenger helt im Diagonio uber 3 schue.*
Literatur:
Berger 2013a, S. 269–293.
Berger 2013b, S. 203–250.
HStAS A 20 a Bü 112, Nr. 105 (1762–1764): *Synopsis Physiologiae.*

Bibel, Religion und andere Themen

Graphik 29:
Crispijn de Passe I (1564–1637): Die Sibyllen. Utrecht 1597. Kupferstiche
Literatur: Hollstein Dutch XVI, 1974, S. 19–21, Nr. 44ad–56ad.
Keine Exemplare in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart
SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437 XVII (1670–1690): Nro. XVII. *Duedecem Sibillarum Imagines. 12. Stück.*
HStAS A 20 a Bü 112: 13. *Duodecem Sybillarum Imagines, von Crisp. Passaeo.*

Graphik 30:
Pieter Soutman (um 1580–1657) nach Peter Paul Rubens (1577–1640): Der wunderbare Fischzug
Kupferstich; Blatt: 26,5 x 34,3 cm; Platte: 24,4 x 32,7 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 19628.
Literatur: Voorhelm Schneevooft, 1873,

S. 28, Nr. 140.

Hollstein Dutch XXVIII, S. 224, Nr. 2 III.

Oder Kopie danach.

HStAS A 20 a Bü 14, S. 3r (1705–1706):

*Fischzug Petri, Auth. Rubens. Hoch 2/14
breit 3 schuh. Am Kasten i.*

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 32 (1752–1761):

Fischzug Petri, von Rubens.

Graphik 31:

Paulus Pontius (1603–1658) nach Peter
Paul Rubens (1577–1640): Der bethlehemi-
sche Kindermord. Kupferstich von 2 Platten.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-
lung, Inv. Nr. A 2014/7943 (KK).

Literatur: Hollstein Dutch XVII, 1976, S. 149,
Nr. 5 II; Voorhelm Schneevoogt, 1873, S. 24,
Nr. 107. – oder Kopie danach.

HStAS A 20 a Bü 14 S. 3r: *Herodis Kinder
Mord. Auth. Rubens. Hoch 2 schu breit 3 sch.
am Kasten 1.*

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 70 (1752–1761):

Der Bethlehemitische Kinder-Mord, ab eod.

Graphik 32:

Pierre Landry (Kupferstecher und Verleger,
vor 1631–1701),

Vermutlich eine der Kopien von:

Paulus Pontius (1603–1658) nach Peter
Paul Rubens (1577–1640): Die Darbringung
im Tempel, 1638

Kupferstich; Blatt: 64,0 x 48,7 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-
lung, Inv. Nr. A 1998/6793 (KK)

Literatur: Voorhelm Schneevoogt, 1873,
S. 18, Nr. 48, 19, Nr. 56.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 36 (1705–1723):

*Der alte Simeon mit dem Kindlein Jesu,
Authore Rubens, Editore Petro Landry. in
größ wie die vorhergehend.*

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 57 (1752–1761):

Darstellung im Tempel. Von Rubens.

Graphik 33:

Pierre Landry (Kupferstecher und Verleger,
vor 1631–1701).

Literatur: Voorhelm Schneevoogt, 1873,

S. 36, Nr. 212.

Kopie nach: Lucas Vorsterman (1595–1675)
nach Peter Paul Rubens (1577–1640):

Der Zinsgroschen, 1621.

Kupferstich; „Reddite qua sunt Caesaris,
Caesari et quae sind Dei, Deo“.

Literatur: Voorhelm Schneevoogt, 1873,

S. 35, Nr. 207.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 36 (1705–1723):

*Weigert nie die Zinß Müntze. Reddite qua
Cæsaris, Cæsari, et qua sunt Dei, Deo. Au-
thore P. P. Rubens. Zu Paris bey Petro Landry.*

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 59: (1752–1761):
die Geschichte vom Zinnsgröschen.

Ab. eod. [Rubens]

Graphik 34:

Pierre Landry (Kupferstecher und Verleger,
vor 1631–1701) nach Francesco Albani
(1578–1660): Christus und die Samariterin
am Brunnen.

Kupferstich, 40,5 x 53,3 cm.

Paris, Bibliothèque nationale de France.

Literatur: Fonds Français 17, Bd. VI, 1973,
S. 246, Nr. 281.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 36 (1705–1723):

*Christus bei dem brunnen zu Sichar, Si sci-
ves donum Die, [...] in schwartz rahmen, im
Diagonio 4 ½ schu. Authore Lalbanne, et
pictore, sculptore Clerq, editore Petro Land-
ry. à Paris.*

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 58 (1752–1761):

Christus bey dem Brunnen. Von ebendems.

Graphik 35:

Pierre Landry (Kupferstecher und Verleger,
vor 1631–1701) nach Francesco Albani
(1578–1660): Die Taufe Christi. Kupferstich,
42,5 x 55,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale
de France.

Literatur: Fonds Français 17, Bd. VI, 1973,

S. 246, Nr. 279.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 36 (1705–1723):

*Christus last sich von Johannes taufen. in
der größe wie das Vorige, Pictore L'Albanne,
et Editore Petro Landry. a Paris*

HStAS A 20 a Bü 176, (1752–1761),

Nr. 60: Christi Tauffe von Johanne. Ab eod.

Graphik 36 (Abb. auf S. 734):

Francesco Villamena (1566–1624) nach
Raffael (1483–1520): *La sacra genesi figura-
ta da Rafaele d'Urbino nelle Logge Vaticane.*

Kupferstiche. Verleger: Carlo Losi.

Folge mit 21 Blatt (Titelblatt, Taf. 1–15,
60–64)

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-
lung

Literatur: AK Stuttgart 2001, Nr. G 15.

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 80 (1752–1761):

La Sacra Genesi Figurata.

Graphik 37 (Abb. auf S. 731 und S. 735):

Johann Wilhelm Baur (1607–1641): Die
Metamorphosen. Wien 1641. Radierungen
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-
lung, Inv. Nr. B 35 (Signatur MC 50)

Provenienz: Kloster Ellwangen.

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33 (1762/64):

*Nr. 29. Ovidii metamorphosis mit Kupfern
von Baur.*

Graphik 38 (Abb. auf S. 737):

Lucas Vorsterman (1595–1675) nach Peter

Paul Rubens (1577–1640): Die Amazonenschlacht, 1623. Kupferstich: 6 Blatt von 6 Platten; Blatt zus.: 85,8 x 119,2 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 2015/8804 (KK) und Inv. Nr. A 2015/9063,a-f (KK).
Literatur: Voorhelm Schneevoogt, 1873, S. 136, Nr. 1.
Hollstein Dutch XLIII, 1993, S. 96–97, Nr. 100.
HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 37 (1752–1761): *Schlacht der Amazonen. Rub.*

Graphik 39:
Jaques Callot (1592–1635): Les Misères et les Malheurs de la Guerre, Paris 1633. Radierungen.
Literatur: Lieure 1927, Nr. 1339–1356. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 1953/1307–A 1953/1324. HStAS A 20 a Bü 176 (1752–1761).
Les miseres de la guerre, in duplo.
Bei der als zweifach genannten Nr. 93 kann es sich entweder um eine Doublette handeln, oder um die „Kleinen Schrecken des Krieges“:
Jaques Callot: *Les petites misères de la guerre*. Radierungen. Paris 1636.
Literatur: Lieure 1927, Nr. 1333–1338.

Historie

Graphik 40:
L'entrée triomphale de leurs majestez Louis XIV Roy de France et de Navarre et de Marie-Thérèse son 'epouse, dans la ville de Paris [...] Paris 1662.
Literatur: Möseneder 1983.
SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437, Nr. X (1670–1690): *Ludovici XIV. Regis Christianissimi, einholung der Königlicher braut nach Paris, künstlichen in Kupfer gestochen. In Regal Folio.*

Graphik 41:
Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650), fortgeführt von seinen Erben, Theatrum Europae-

um. Band 1 erschien 1635, Band 10 im Jahr 1677. – Dies wäre ein Terminus non ante für die Datierung dieses Inventars.
Literatur: Wüthrich 1993, S. 120: Übersicht. SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437 (1670–1690): o. Nr.: *Zeileri Theatrum Europaeum in 10. Bänden. Sind [...] in die obere [...] Bibliotec gebracht worden.*
„Zeiler“ bezieht sich wohl auf Martin Zeiller (1589–1661), der an Merians Topographien mitarbeitete, jedoch nicht zu den Autoren des „Theatrum Europaeum“ gehört.
Das Werk ist in späteren Kunstkammer-Druckgraphik Inventaren nicht mehr genannt und blieb vermutlich zur Bibliothek gehörig.

Kunst-Lehrbücher

Graphik 42:
Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585): *Perspectiva corporum regularium*.
Mit Radierungen von Jost Amman (1539–1591). Frankfurt a.M. 1568.
Literatur: TIB 20.1, 1985, S. 160–210, Nr. 11.1-49. Nachdruck Graz 1973: Württembergische WLB, Sign. 23a/1637
SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 437 (1670–1690): *XVIII. Wentzel Jamnitzers Perspectivische Corpora illuminiert. Nro. XVIII. hat 49 Stückh.*
SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 438 (1670–1690): *XXXVII. Wentzel Jamnitzers Perspective corporum regulariu. 40. Stückh.*

Graphik 43 (Abb. auf S. 729 und S. 739):
Verleger: Hans Weigel (1549–vor 1578); Holzschnitte: Jost Amman (1539–1591): *Habitus praecipuorum populorum* [...] Trachtenbuch. Nürnberg, Hans Weigel, 1577. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. E 1935/95 (KK). Signatur: MB 280
HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33 (1762/64): *Nr. 34. Habitus praeeipuorum populorum.*

Graphik 44:
Joachim von Sandrart (1606–1688): *Iconologia Deorum*, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden [...]. Nürnberg, Frankfurt a. M. 1680. [VD17 3:312576U]
WLB, Sign. Sch.K.fol.213 und HbB 1245-1,1,1. HStAS A 20 a Bü 176, (1752–1761): *14. Iconologia Deorum.*

Graphik 45:
Joachim von Sandrart (1606–1688): *L'Academia Todesca della Architectura, Sculptura & Pictura: Oder Teutsche Academie / der Edlen / Bau= Bild= und Mahlerey-Künste.*
Bd. I: Nürnberg und Frankfurt a. M. 1675; Bd. II: Nürnberg und Frankfurt a. M. 1679. <http://www.sandrart.net/de/> [20.01.2016]
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Signatur: MD 714,I-II.
HStAS A 20 a Bü 176, (1752–1761): *26. L'academia Tedesca, 2. Vol.*

Graphik 46:
Giovanni Pietro Bellori (1613–1696): *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata*. Rom: Domenicus de Rubeis 1693. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 27 (Signatur MDA 80).
HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33, (1762/64): *Nr. 4 I Vestigii dell'Antichita di Roma, eine gebundene Sammlung.*

Graphik 47:
Michel Angelo de La Chausse (um 1660–1724): *Le grand Cabinet Romain ou recueil d'antiquités Romaines*. Amsterdam 1706.
WLB, HStAS A 20 Bü 176, Nr.13: Altert. fol.524.
Le grand Cabinet Romain.

Graphik 48:

Paul Decker (1677–1713): Fürstlicher Baumeister / oder: Architectura Civilis ...

Band I: Augsburg: Jeremias Wolff, 1711

Band II: Augsburg: Jeremias Wolff, 1713, 1716

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 133, a-b (Signatur MD 110, I-II).

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 34 (1762/64):

Nr. 18. *Der Fürstl. Baumeister. 1ter Band.*

Der Anhang zu diesem Werk, 2ter Band.

Graphik 49:

Johann Bernhard Fischer von Erlach

(1656–1723): Entwurf einer Historischen Architectur.

5 Bände, Leipzig 1725. WLB, Sch.K.fol.828.

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 29 (1752–1761):

Entwurf einer historischen Architectur.

Graphik 50:

Charles Perrault (1628–1703), Labyrinthe de Versailles. Paris 1679. Mit Kupferstichen von Sébastien Leclerc (1637–1714).

WLB, Sign. HB 3692.

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33v (1762/64):

Nr.: 12. *Labyrinthe de Versailles.*

Graphik 51 (Abb. auf S. 733):

Tapisseries du Roy ou sont représentés les quatre elemens et les quatre saisons de l'année. Mit 45 Stichen nach I. Bailly und Charles Le Brun von Sebastian Le Clerc und I. Nolin. (Paris, um 1680).

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 81 (Signatur: MDK 30).

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 35 (1762/64):

Nr. 39 *Tapisseries du Roi.*

HStAS A 20 a Bü 176 (1752–1761):

Nr. 7: *Tapisseries du Roi.*

Graphik 52:

Charles Mavelot (um 1685–1742): Nouveau livre de differens cartouches, couronnes, casques, supports et tenans. Paris 1685 [gekrönte Adels-Wappen].

<https://archive.org/details/nouveaulivrede-dioomave> ; [9.12.2014]

HStAS A 20 a Bü 176, Nr. 97 (1752–1761):

Nouveau livre des differens cartouches.

Detto.

Graphik 53:

Évrard Titon du Tillet (1677–1762):

Le Parnasse François, dédié au Roi. Paris

1732 [mit Medaillenporträts u.ä.].

WLB, Sign. HbB 1708.

HStAS A 20 a Bü 176 (1752–1761):

Nr. 99: *Le Parnasse françois.*

Graphik 54:

Donato Giuseppe Frisoni (1683–1735): Vues

de la residence ducale de Louisbourg = Un-

derschiedliche Prospect u[nd] Grundriß deß

Herzoglich Württembergischen Residenz-

Schlosses Ludwigsburg. Mit Kupferstiche

von Johann August Corvinus (1683–1738)

und Georg David Nesselthaler (1695–?).

Augsburg: Erben Jeremias Wolff, 1727.

WLB, Sign. Sch.K.fol.836; Sch.K.fol.837.

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. B 1928/6.

Literatur: AK Stuttgart 2004, Nr. A.2.1-19.

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 33(1762/64):

Nr. 5. *Ein Band zerschiedene Prospective von Ludwigsburg von Frisoni.*



Mittelalterliche Objekte

Ingrid-Sibylle Hoffmann

Mittelalterliche Objekte machten innerhalb frühneuzeitlicher Kunstkammern nur einen geringen Teil des Bestandes aus. Dennoch spielten Kunstkammern für die Bewahrung von mittelalterlichen Artefakten, insbesondere aus profanem Kontext, eine wichtige Rolle. So verdankt auch das Landesmuseum Württemberg einige der Glanzstücke seiner Mittelalterabteilung – ehemals aus dem sakralen Bereich stammende Objekte¹ ebenso wie weltliche Gegenstände – der ehemaligen herzoglichen Kunstkammer.

Die zeitliche Verortung von Objekten im Mittelalter bildete für die frühneuzeitlichen Antiquare kein verbindendes Kriterium. Die aus dem Mittelalter überlieferten Artefakte sind in den Inventaren nicht wie die römischen Bodendenkmäler als eigener Komplex erfasst oder wie die archäologischen Bodenfunde innerhalb der Sammlungskategorie der *Antiquitäten*, meist mit dem Hinweis auf die Herkunft aus dem Boden, geführt.² Vielmehr scheinen mittelalterliche Objekte aus unterschiedlichen Gründen als bewahrenswert empfunden worden zu sein und wurden in verschiedenste Sammlungsbereiche der Kunstkammer integriert.

Stuttgarter Kartenspiel
(Auswahl), oberrheinische
Werkstatt, um 1430,
LMW (Kat. Nr. 247).

¹ Vgl. den Beitrag „Sakrale Objekte“ und die zugehörigen Katalognummern von Carola Fey.

² Vgl. die Beiträge „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kirsten Eppler und „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger.

Auch aus heutiger kunsthistorischer Perspektive erweist sich der Bestand von mittelalterlichen Artefakten, welche in frühneuzeitlichen Kunstkammern bewahrt und teils bis heute überliefert wurden, als heterogen. Dennoch erscheint es sinnvoll, diese Objekte und ihre Verortung in der Kunstkammer in der Zusammenschau zu analysieren, um auch im Hinblick auf solche eher außergewöhnlichen Bestandteile der Sammlung die verschiedenen Kriterien des Sammelns in der württembergischen Kunstkammer besser zu verstehen.³ Es ist zunächst zu fragen, welche mittelalterlichen Objekte bewahrt wurden und wie sich dieser Bestand im Vergleich mit anderen fürstlichen Kunstkammern verhält. Außerdem gilt es zu rekonstruieren, welche Interessen für die Aufnahme der unterschiedlichen *uralten* Gegenstände in die Sammlung eine Rolle gespielt haben könnten und welche Funktionen sie in dieser hatten.

Die in der württembergischen Kunstkammer bewahrten mittelalterlichen Artefakte

Der Bestand an mittelalterlichen Gegenständen der württembergischen Kunstkammer, der bis heute erhalten ist, umfasst vergleichsweise wenige Objekte.⁴ Eben-

so scheinen schon in den Anfangsjahren der Stuttgarter Kunstkammer wie auch in ihrer Hochzeit zwischen der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mittelalterliche Artefakte innerhalb des Gesamtbestandes nur einen sehr geringen Umfang eingenommen haben. Felix Platters (1536–1614) knappe Beschreibung der Stuttgarter Kunstkammer aus dem Jahr 1596 erwähnt immerhin einen „historischen“ Gegenstand, ein großes Silbergefäß, das mit dem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts agierenden Herzog Ulrich (reg. 1498/1503–1519 und 1534–1550) in Verbindung gebracht wurde.⁵ Im ausführlichen Bericht Philipp Hainhofers (1578–1647) werden dagegen keine auf frühere Phasen der eigenen Geschichte zurückweisenden Objekte oder offensichtlich mittelalterlichen Artefakte greifbar. Der überwiegende Teil des von Hainhofer Beschriebenen ist dem zeitgenössischen Kunsthandwerk zuzuordnen; ferner finden zahlreiche exotische – „indianische“ – Gegenstände Erwähnung. Auf vergangene Zeiten wird lediglich durch die Verbindung von Objekten mit den „Haiden“ beziehungsweise durch die Identifikation von Gegenständen als „Antichen“ verwiesen.⁶ Ein ähnlicher Befund ist auch für spätere Berichte zur Kunstkammer zu verzeichnen.

Aufgrund dieser Quellenlage sowie wegen der wenig präzisen zeitlichen Einordnungen in den Inventaren, auf die im Folgenden noch einzugehen ist, lassen primär die überlieferten Objekte auf den Bestand der in der Kunst-

³ In der Kunstkammerforschung werden den mittelalterlichen Objekten kaum überblicksartige Betrachtungen gewidmet, sondern die Frage nach der Verortung solcher Objekte in der Kunstkammer fokussiert meist einzelne, herausragende Werke. Eine Ausnahme bildet: AK Braunschweig 2000, bes. S. 138f., 162–166. Einen Einblick in die in der Münchner Kunstkammer bewahrten mittelalterlichen Objekte vermittelt Seelig 2008a, S. 31f., 44f.

⁴ Im heutigen Referat „Kunst und Kunsthandwerk des Mittelalters“ des Landesmuseums Württemberg werden 25 Objekte aus ehemaligem Kunstkammerbestand betreut, von denen 20 sicher vor 1817 in der Kunstkammer nachzuweisen sind. Weitere mittelalterliche Objekte der ehemaligen Kunstkammer finden sich im Münzkabinett sowie in der Waffensammlung. Vgl. hierzu die Beiträge „Die Münzen-

und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm sowie „Waffensammlung“ von Matthias Ohm und Lilian Groß. Zum Bestand mittelalterlicher archäologischer Objekte vgl. den Beitrag „Frühmittelalterliche Bodenfunde“ von Kirsten Eppler.

⁵ Erwähnt wird „ein gantz silbere bückhe, darin man das brott würfft, welche die landtgraffschaff hertzog Ulrich verehrt hat“, wohl ein großes Gefäß aus Silber, Lötscher 1976, S. 482.

⁶ Von Oechelhäuser 1891.



Herzogsschwert von
Eberhard im Bart
(reg. 1459–1496),
1495, Privatbesitz.

kammer bewahrten mittelalterlichen Artefakte schließen: Sie reichen von der spätmittelalterlichen Urkunde (Kat. Nr. 80) über verschiedene Gegenstände aus ursprünglich sakralem Kontext – darunter Reliquiare, Kirchenausstattung, Pilgerabzeichen (vgl. Kat. Nr. 251–260) – bis hin zu einer noch heute rätselhaften überlebensgroßen Statue aus romanischer Zeit (Kat. Nr. 250). Aus ehemals höfischem Zusammenhang haben sich neben einem prunkvollen Kartenspiel aus den 1430er-Jahren einige Beispiele außergewöhnlichen Trinkgeschirrs aus spätmittelalterlicher Zeit (Kat. Nr. 248f.) sowie eine im 20. Jahrhundert verlorene Skulptur (Abb. auf S. 756) und damit verbundene Bauplastik mit Bezug zum Haus Württemberg erhalten. Die in die Zeit um 1500 datierten sogenannten Tödl aus Elfenbein (Kat. Nr. 200f.) und eine Federzeichnung mit Dürer-Monogramm (Kat. Nr. 235) markieren die Schwelle zur Neuzeit.⁷ Waffen aus mittelalterlicher Zeit waren ferner Bestandteil der Rüstkammer, die ab dem mittleren 18. Jahrhundert explizit „blos zum Andenken des Altertums dienen“ sollte.⁸ Vor dem Brand im Jahr 1757 stand dort eine Art Ahnenreihe der württembergischen Herrscher in Form ihrer – vermeintlichen – Rüstungen.⁹ Von älteren Beständen zeugen trotz der umfangreichen Verluste durch den Brand unter anderem noch das Herzogsschwert Eberhards im Bart (reg. 1459–1496; Abb. links), spätmittelalterliche Sporen (Kat. Nr. 330) sowie diverse Waffen aus dem frühen 16. Jahrhundert (Kat. Nr. 327f.). In der Münzsammlung der Herzöge von Württemberg

⁷ Ebenfalls im frühen 16. Jahrhundert entstanden ist ein Ensemble von kleinformatigen Porträtreliefs aus Holz, für die im mittleren 18. Jahrhundert unter anderem ebenfalls eine falsche Zuschreibung an Albrecht Dürer (1471–1521) vorgenommen wurde. Vgl. hierzu den Beitrag „Kleinplastische Holzporträts“ von Delia Scheffer.

⁸ HStAS J 12 Bü 4, zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 130.

⁹ Vgl. den Beitrag „Waffensammlung“ von Matthias Ohm und Lilian Groß.

wurden ebenfalls mittelalterliche Prägungen, wenn- gleich in geringer Anzahl, bewahrt.¹⁰

Die mittelalterlichen, heute der Kunst- und Kulturge- schichte zugeordneten Objekte in der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg umfassen eine Zeitspanne von der Zeit um 1000 bis zum frühen 16. Jahrhundert, wobei die spätmittelalterlichen Artefakte zahlenmäßig den Schwerpunkt bilden. Sakraler Kontext und weltli- che Provenienz halten sich weitgehend die Waage. Die Objekte sind meist außergewöhnliche Einzelstücke, zum Beispiel besonders aufwendig gearbeitete Gold- schmiede- oder Elfenbeinarbeiten, lediglich das spät- mittelalterliche Trinkgeschirr sowie die Elfenbein-Tödl- bildeten mehrere Objekte umfassende Konvolute. Die Heterogenität der Objekte und ihre Überlieferung als Solitäre lassen darauf schließen, dass die mittelalterli- chen Artefakte nicht planvoll gesammelt wurden, son- dern eher zufällig und auf unterschiedlichen Wegen in die Kunstkammer gelangten. Anders als bei den Elfen- beinen¹¹, Gemälden oder Bronzen¹² galt es hierbei nicht, einem für fürstliche Kunstkammern entwickelten Kanon entsprechend zu sammeln. Vielmehr wurden die aus verschiedenen Gründen als bewahrenswert und kunstkammerwürdig eingestuft Stücke von den Anti- quaren jeweils individuell, meist entsprechend ihrem Material, in der Kunstkammer verortet.

Sowohl die innerhalb des Gesamtbestandes geringe Anzahl von mittelalterlichen Objekten als auch die zeit- liche, formale und funktionale Vielfalt der Stücke sind

typisch für eine fürstliche Kunstkammer des 17. und 18. Jahrhunderts. Einige der in Stuttgart bewahrten Ob- jekttypen begegnen auch in anderen fürstlichen Samm- lungen.¹³ Bemerkenswert sind insbesondere die spät- mittelalterlichen Trinkgeschirre, die beispielsweise auch für die Kunstkammern in Dresden und Wien sehr ähnlich nachzuweisen sind,¹⁴ aber auch ein Einzelstück wie das Kartenspiel mit seiner seit dem späten 16. Jahr- hundert nachweisbaren Kunstkammergeschichte findet im ebenfalls früh in eine fürstliche Kunstkammer einge- gangenen Wiener Hofjagdspiel eine enge Entsprechung (vgl. Kat. Nr. 247).

Die zeitliche Verortung der mittelalter- lichen Objekte in den Inventaren der württembergischen Kunstkammer

Explizite Einordnung von Gegenständen ins Mittelalter, etwa durch den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auftretenden Begriff „media aetas“ oder verwandte Bezeichnungen,¹⁵ finden sich in den Kunstkammerin- ventaren nicht. Teils wird bei den hier behandelten mit- telalterlichen Objekten wie bei den Einträgen zum Reli- quienschrein (Kat. Nr. 252) keinerlei Hinweis auf deren zeitliche Stellung vermerkt. Meist wird jedoch das hohe

¹⁰ Der geringe Bestand mittelalterlicher Prägungen ist charakteris- tisch für frühneuzeitliche Kunstkammern. Vgl. hierzu den Beitrag „Die Münzen- und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm.

¹¹ Vgl. hierzu den Beitrag „Elfenbeinschnitzereien und -drechsel- arbeiten“ von Maaike van Rijn.

¹² Vgl. hierzu die Beiträge „Gemälde“ von Andrea Huber und „Skulpturen“ von Fritz Fischer.

¹³ Die in der Braunschweiger Ausstellung „Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens“ in der Rubrik Mittelal- ter erfassten Objekte umfassen u. a. eine Monstranz, einen romani- schen Altarleuchter, Trinkgefäße aus besonderen Materialien, einen Spielstein sowie einen im Zuge einer Grabung aufgefundenen Ton- krug. Vgl. AK Braunschweig 2000, S. 162–166.

¹⁴ Zu spätmittelalterlichen Trinkgefäßen in der Dresdner Kunst- kammer vgl. Marx 2014, S. 116, Taf. 31.

¹⁵ „Media aetas“ oder ähnliche Begriffe werden insgesamt in früh- neuzeitlichen Quellen zunächst nur vereinzelt und vor allem wenig einheitlich verwendet. Vgl. hierzu Kipf 2012, S. 16f.



Alter genannt, das mithin als ein wichtiges Kriterium bei der Beschreibung der Objekte diene. Die chronologischen Einordnungen sind dabei allerdings vage gefasst.¹⁶ Mehrfach nachzuweisende Begrifflichkeiten sind *sehr alt* oder *uralt* sowie der etwas präziser wirkende Begriff *altfränkisch*.¹⁷ Allerdings wird letzteres Schlagwort nicht

¹⁶ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 81, 96f., sowie den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstkammer“ von Carola Fey. Die sehr allgemeinen zeitlichen Einordnungen werden nur vereinzelt durch einen beschreibenden Zusatz näher spezifiziert, wie z. B. durch den auf *sehr alte Spieße* bezogenen Hinweis *wie man sie vor hundert und mehr Jahren gebraucht hat*. HStAS A 20 a Bü 3, S. 16.

¹⁷ Alle drei genannten Begrifflichkeiten werden beispielsweise für die zeitliche Verortung des Stuttgarter Kartenspieles genutzt. Im Inventar der Münchner Kunstkammer ist es als *groß Kartenspiel von Altfränkischen gemaldt* geführt, in der Sammlung Guth von Sulz begegnet es als *sehr allttes Corttenspihl*, im frühesten Stuttgarter Inventareintrag dann als *uhralt brauniert verguldt und gemaltes*



nur für im Mittelalter entstandene Artefakte,¹⁸ sondern teilweise auch für zum Zeitpunkt der Erfassung nicht mehr aktuelle frühneuzeitliche Objekte verwendet, während *sehr alt* und *uralt* häufig auch vormittelalterliche Gegenstände beschreiben. Auch die vereinzelt nachzuweisenden mittelalterlichen Münzen erscheinen nicht in einer eigenen Kategorie: Die übergreifenden Ordnungskriterien sind *antiqui et moderni*, das heißt,

gar großes Kartenspiel. Vgl. Kat. Nr. 247. Zur Anwendung der genannten Begriffe auf Objekte, welche heute den archäologischen Fachdisziplinen zugeordnet werden, vergleiche den Beitrag „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kristen Eppler.

¹⁸ In den für das Herzogtum Württemberg überlieferten Quellen begegnet *altfränkisch* beispielsweise mit Bezug auf das Kreuzreliquiar aus Denkendorf (Kat. Nr. 254), das bei der Übergabe aus dem ehemaligen Kloster Denkendorf 1598 als „ain altfränkisch zwiefach Kreuz, verguldt, mit roten und blauen Glassteinlin“ erfasst wurde. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 4.



Graf Ulrich V. von Württemberg (reg. 1433–1480), Skulptur vom ehemaligen Herrenhaus in Stuttgart, Stuttgart, 1455, ehemals LMW (1944 zerstört).

es wird primär zwischen den antiken Stücken und den neuzeitlichen Prägungen unterschieden.¹⁹ Bei den archäologischen Bodenfunden wird ebenfalls unabhängig von der Entstehungszeit der Objekte das hohe Alter

¹⁹ Vgl. den Beitrag „Die Münzen- und Medaillensammlung“ von Matthias Ohm. Einige Münzprägungen mittelalterlicher Herrscher lassen sich durch die Benennung der Dargestellten identifizieren, ferner weisen Einträge darauf hin, dass alte *mit kleinen Stempeln geschlagen[e]* Münzen *in der erden gefunden* wurden. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 5v. Die Benennung *barbarischer* und *gotischer* Münzen deutet darauf hin, dass außer römischen Münzen auch Exemplare aus der Völkerwanderungszeit in der Sammlung vertreten waren.

hervorgehoben, eine Zuordnung zum frühen Mittelalter, etwa in Abgrenzung zur Römerzeit, ist nicht erkennbar.²⁰ Für einzelne der mittelalterlichen Artefakte lassen die Inventare die damaligen zeitlichen und kulturhistorischen Einordnungen etwas präziser nachvollziehen. So wurden zwei der hier behandelten Objekte von den Antiquaren des 18. Jahrhunderts offensichtlich in der Antike verortet. Der aus der Zeit der Romanik stammende sogenannte Wildberger Mann findet sich unter den *Antique[n] Steine[n]* zusammen mit Steindenkmälern ausschließlich aus römischer Zeit (Kat. Nr. 250). Ferner wird der romanische Drachenleuchter als *antiquer, in einem Grab gefundener groser Leuchter* bezeichnet, wobei durch Literaturverweise in den Inventaren deutlich wird, dass *antique* hier im Sinne von aus römischer Zeit stammend verstanden wird (Kat. Nr. 253).²¹ Eine aus heutiger Sicht ebenfalls unzutreffende historische Einordnung nahmen die Antiquare der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Verbindung des Stuttgarter Kartenspiels mit dem Merowinger Chlodwig I. (466–511) vor (Kat. Nr. 247). Der spätere Verzicht auf diese Frühdatierung könnte darauf hindeuten, dass diese ab den 1770er-Jahren als unglaubwürdig erkannt wurde. Der beim Kartenspiel erkennbare Ansatz, ein Objekt über seinen ehemaligen Besitzer zeitlich zu verorten und ihm damit auch eine bestimmte kulturhistorische Bedeutung zuzuweisen, findet sich in den Inventaren häufiger. Schon die früheste Beschreibung der Stuttgarter Kunstkammer, der knappe Reisebericht aus dem Jahr 1596, dokumentiert wie bereits erwähnt eine solche Verbindung eines Gegenstandes mit einem früheren Herrscher, nämlich Herzog Ulrich.²² Für den hier behandelten Komplex von Kunstkammerobjekten aus der Zeit des Mittelalters sind in den Inventaren insbesondere Nennungen spätmittelalterlicher württembergischer Herrscher, darunter Graf Ulrich V. (reg. 1433–1480) der Vielgeliebte (Abb. links) und Eberhard im Bart, zu verzeichnen. Von letztgenanntem ersten Herzog von Württemberg stammten laut den Inventaren die meisten mit einer historischen Persönlichkeit des Spätmittelalters verknüpften Gegenstände der Kunstkammer.²³

²⁰ Vgl. den Beitrag „Frühmittelalterliche Bodenfunde“ von Kirsten Eppler.

²¹ Zur unscharfen Verwendung von *antik* bzw. *antique* in den frühneuzeitlichen Inventaren vgl. Fleischhauer 1976, S. 96f.

²² Lötscher 1976, S. 482.

²³ Außer den erhaltenen Objekten, dem Herzogsschwert (Abb. auf

Funktionen der mittelalterlichen Artefakte im Kontext der Sammlungen

Mit den in den Inventaren vermerkten Verbindungen zu historischen Persönlichkeiten klingt ein wichtiges Kriterium an, das zur Aufnahme von mittelalterlichen Artefakten in die fürstliche Kunstkammer führen konnte: die Erinnerungsfunktion der Gegenstände, in unserem Fall ihr Bezug zur württembergischen Geschichte. Entsprechende Objekte wurden in verschiedensten Bereichen der württembergischen Kunstkammer aufbewahrt. Sie finden sich unter den Gemälden und Grafiken sowie bei den Steindenkmälern wie auch im Bereich der kunsthandwerklichen Objekte und in den Waffen- und Münzsammlungen. Das bis heute am deutlichsten mit der dynastischen Erinnerungsfunktion verbundene Objekt aus mittelalterlicher Zeit ist das Herzogsschwert Eberhards im Bart (Abb. auf S. 753), in dem sich die Erhebung Württembergs zum Herzogtum manifestiert. Ebenfalls für einen zentralen Aspekt der württembergischen Herrschaft – das gute Zusammenwirken des Regenten mit den *Ständen und Rhätten* – standen Darstellungen der Ratssitzung Eberhards des Mildens (reg. 1392–1417). Im 18. Jahrhundert waren sogar zwei Versionen des Gemäldes, das ein spätmittelalterliches Vorbild reflektiert und inhaltlich in die Grafenzeit zurückweist, in der Kunstkammer vertreten (Kat. Nr. 239).²⁴ Dem Bereich der repräsentativen Selbstdarstellung der Württemberger sind ferner das um 1455 entstandene *geharnischte Bildniß Grav Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg*, eine ehemals am Herrenhaus befindliche Statue (Abb. auf S. 756),²⁵ sowie eine 1478 datierte Wappentafel

Wappenstein vom Hauptstätter Tor, Wappen Graf Ulrichs V. von Württemberg (reg. 1433–1480), 1478, ehemals LMW (1944 zerstört).



S. 753) und dem Paternoster Eberhards im Bart (Abb. auf S. 758) sind in den Inventaren weitere, heute nicht mehr vorhandene Gegenstände des ersten Herzogs von Württemberg dokumentiert, so z. B. Münzen und weitere Waffen.

²⁴ Ein Exemplar ist bereits 1642 in der Kunstkammer nachzuweisen (HStAS A 20 a Bü 5, fol. 6v), 1777 befinden sich sogar zwei entsprechende Gemälde in der Kunstkammer (HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v, 256v). Zu den verschiedenen Versionen der Ratssitzung Eberhards des Mildens und ihrer Funktion als Mittel der Selbstdarstellung vgl. Florian / Hoernes 2007, bes. S. 37f.

²⁵ Vgl. Baum 1917, Nr. 206; AK Stuttgart 2007, Nr. II 12, S. 111. Da das Inventar der Sammlung von Steindenkmälern von 1773 nur fragmentarisch überliefert ist, datiert der früheste überlieferte Eintrag 1776. HStAS A 20 a Bü 98, o. S. (nachträglich eingetragen: A1) (1776): A. Das geharnischte Bildniß Grav Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg, so vormahls außen an dem Herrnhauß auf dem Markt neben dem sogenannten Cänzelen gestanden, damals aber, als das Hauß verblendet wurde, weggethan worden ist. Nunmehr ist er ziemlich mißhandelt und besonders fehlt der eine halbe Arm



Paternoster Graf
Eberhards im Bart
(reg. 1459–1496),
Privatbesitz.

vom Hauptstättler Tor (Abb. auf S. 757) zuzuordnen.²⁶ Die aus der Grafenzeit stammenden Steindenkmäler wurden ab den 1770er-Jahren in einer drei Objekte umfassenden Sonderrubrik zusammen mit antiken Steinmonumenten in der Kunstkammer präsentiert.²⁷ Dabei lassen die Betonung des hohen Alters der Ulrichstatue sowie der Verweis auf das ehemals zugehörige altehrwürdige Herrschaftszeichen der Reichssturmfahne vermuten, dass die *Steine* als Belege für die lange Tradition der Herrschaft der Württemberger verstanden wurden.²⁸ Als Dokument, das noch viel weiter in die Frühzeit der Geschichte zurückführte, galt zeitweise auch das spätmittelalterliche Prunkkartenspiel (Kat. Nr. 247). Es wurde

nebst der ReichsSturmfahnen, die er darint gehalten hat.

²⁶ Vgl. Baum 1917, Nr. 207. In HStAS A 20 a Bü 98, o. S. (nachträglich eingetragen: A1) (1776): *B. Ein gut gearbeitetes Stück, das württembs: Wappen so nur die 3. Hirschhörner hat von obigem Graf Ulrich.*

²⁷ Zu der Sammlung antiker Steindenkmäler vgl. den Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ von Nina Willburger. Zu den gesondert inventarisierten spätmittelalterlichen Steinen vgl. auch Kat. Nr. 250.

²⁸ Der historische Aspekt wird im Inventareintrag außer über die Nennung des Dargestellten durch den Hinweis betont, dass das *Bildniß [...] vormahls außen an dem Herrnhauß [...] gestanden, damals aber, als das Hauß verblendet wurde, weggethan worden ist.* Auch die Notiz zum Erhaltungszustand scheint das hohe Alter der Figur hervorzuheben und verweist gleichzeitig auf das historisch bedeutende Herrschaftssymbol der Württemberger, die Reichssturmfahne: *Nunmehr ißt er ziemlich mißhandelt und besonders fehlt der eine halbe Arm nebst der Reichs Sturm Fahnen, die er darint gehalten hat.* HStAS A 20 a Bü 130, fol. 147r.

zwischen den 1670er- und 1770er-Jahren mit Chlodwig I. in Verbindung gebracht. Dabei verlieh der vermeintliche königliche Vorbesitzer dem Objekt nicht nur eine besondere Würde, sondern scheint darüber hinaus auf die Ursprünge der Württemberger sowie ihren jahrhundertealten Herrschaftsanspruch im deutschen Südwesten verwiesen zu haben. Ein dynastisches Erinnerungsstück, für das die Inventare ebenfalls einen sich wandelnden Umgang mit alten Objekten nachvollziehen lassen, stellt der Paternoster Eberhards im Bart dar (Abb. links). Ursprünglich ein Gegenstand der persönlichen Andacht, stand dieser im Kontext der Kunstkammer im späteren 18. Jahrhundert für historisch bemerkenswerte Aspekte: So betonen Inventareinträge der 1770er-Jahre – anders als die früheren auf das besondere Material des Paternosters fokussierten Vermerke – nicht nur das für Eberhard charakteristische programmatische *Symbolum ATTEMTO [sic] auf dem grünen Palmbaum*, sondern auch, dass er das besondere Stück *mit sich aus dem Gelobten Land gebracht hat*.²⁹ Der Paternoster spiegelte somit Frömmigkeit und Weltläufigkeit des ersten Herzogs von Württemberg. Insgesamt ist festzuhalten, dass Einzelstücke als Verweise auf die mittelalterliche Geschichte des Hauses Württemberg gedeutet,³⁰ die alten Objekte jedoch nicht im Sinne einer umfassenden dynastischen Memoria oder gar als systematische Dokumentation der Landesgeschichte gesammelt und arrangiert wurden. Für die dinglichen Repräsentationen der mittelalterlichen Kulturgeschichte lassen sich – anders als beim Umgang mit archäologischen Bodenfunden³¹ – keine Aktivitäten er-

²⁹ HStAS A 20 a Bü 67, fol. 4v. Der Paternoster Eberhards im Bart gehört zu den Objekten, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1634 auf ihrer Flucht nach Straßburg bei sich hatte. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 27. Die Inventareinträge des 17. Jahrhunderts verzeichnen neben dem ehemaligen Besitzer des Paternosters allein das besondere Material, so z. B. das um 1680/90 verfasste Kunstkammerinventar Daniel Mosers (1642–1690, tätig: 1669–1690). HStAS A 20 a Bü 12, S. 55: Nr. 327. *Hertzog Eberhardi Barbatii Rosenkrantz oder Paternoster von indianischem Rosenholtz.*

³⁰ Außerhalb des Kunstkammerkontexts schlug sich das Interesse der frühneuzeitlichen württembergischen Herrscher an der früheren Geschichte des Hauses außer in Publikationsprojekten auch in künstlerischen Ausstattungsaufträgen nieder. Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) gab beispielsweise die Grafenstandbilder in der Stiftskirche sowie vier lebensgroße Herzogsporträts, deren Auftakt das Bildnis Eberhards im Bart markiert, in Auftrag. Auch das 1593 entstandene Stammbaumschwert Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608), auf dem die Ahnenreihe bis ins späte 11. Jahrhundert zurückgeführt wird, belegt das Interesse an der dynastischen Memoria (Kat. Nr. 331).

³¹ Vgl. die Ausführungen von Kirsten Eppler zu den archäologischen Bodenfunden und Nina Willburger zu den römischen Antiken

kennen, diese gezielt zusammenzutragen.³² So ist beispielsweise die Stauferzeit, die in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Geschichtsschreibung meist positiv gesehen und als historisch bedeutende Referenz benannt wurde, in der Kunstkammer nicht in zeitgenössischen Hinterlassenschaften präsent.³³ Eine graduelle Verstärkung des Interesses an mittelalterlichen Objekten mit dynastischer Erinnerungsfunktion scheint für das 18. Jahrhundert zu verzeichnen zu sein: Zum einen gelangten in dieser Zeit landeskundlich relevante ältere Artefakte gemäß der allgemeinen Tendenz, die Kunstkammer als Aufbewahrungsort für Gegenstände aus früheren Jahrhunderten zu nutzen, vermehrt in die Sammlung. Überdies wurde teils bei schon früher in der Kunstkammer befindlichen Objekten der Aspekt der dynastischen Memoria in die Inventareinträge aufgenommen.

Neben den Memorabilia wurde in der Stuttgarter Kunstkammer eine ganze Reihe von Stücken aus der Zeit des Mittelalters bewahrt, die sich aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit bestens in die Sammlungsbestände fügten. Dabei sind weniger primär durch materielle Kostbarkeit ausgezeichnete Gegenstände überliefert, da diese häufig eingeschmolzen wurden. Vielmehr scheinen am ehesten Stücke überdauert zu haben, die aufgrund eines exotischen, wirkkräftigen Materials, der

faszinierenden Verbindung von Natur und Kunst oder ihrer ungewöhnlichen Beschaffenheit bewundert wurden. Überdies scheinen ein rätselhaftes Erscheinungsbild oder auch ein vielschichtiges Programm, das zum gelehrten Austausch anregen konnte, auch ältere Objekte für die Kunstkammer attraktiv gemacht zu haben. Das hohe Alter wurde wohl als nobilitierend empfunden,³⁴ die mittelalterlichen „Kunstkammerstücke“ befriedigten – zumindest zeitweise – aber auch unabhängig von ihrer zeitlichen Verortung Erwartungen, welche mit in der Kunstkammer bewahrten Sammlungsgegenständen verbunden waren.

Bei einigen Gegenständen ist anzunehmen, dass sie bereits im Spätmittelalter Teil einer fürstlichen Schatzkammer waren beziehungsweise in höfischem Kontext nicht allein als gängige Ausstattungsgegenstände, sondern als ganz besondere Objekte geschätzt wurden.

In diese Kategorie fällt nicht nur das Prunkkartenspiel, das um 1430 für einen höfischen Auftraggeber gleichsam als vorweggenommenes „Kunstkammerstück“ konzipiert wurde (Kat. Nr. 247). Auch Greifenklauen (Kat. Nr. 260), die vermeintlich ein Relikt des sagenumwobenen Greifen mit aufwendiger Goldschmiedekunst verbanden, gehörten zu gefragten Objekten geistlicher und weltlicher Schatzkammern des Mittelalters. Die Faszination für die mythische Herkunft des exotischen Materials lebte in der frühen Neuzeit fort, sodass entsprechende Trinkgefäße in verschiedene fürstliche Kunstkammern Eingang fanden.³⁵ Silbergefasste Maserholzgefäße wurden ebenfalls weit über ihre Entstehungszeit hinaus aufgrund der Verbindung von wirkkräftigem Holz, Drechsel- und Goldschmiedekunst hochgeschätzt. Zudem hob sich einer der Maserholzdoppelköpfe innerhalb dieses Typus von Trinkgeschirr durch seine ungewöhnliche Größe ab (Kat. Nr. 249) – er wurde wohl bereits als aufsehenerregendes Stück angefertigt. Die Schwelle zum frühneuzeitlichen Sammlerstück wird dann mit den um 1500 entstandenen Tödlü überschritten (Kat. Nr. 200f.). Bei diesen kleinformatigen Elfenbeinen handelt es sich be-

aus Württemberg.

³² Diese disparate Zusammenstellung mittelalterlicher Objekte mit Württemberg-Bezug ist innerhalb der frühneuzeitlichen Kunstkammern nicht ungewöhnlich. So begegnen beispielsweise auch in der früher angelegten und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts insgesamt deutlicher als die württembergische Kunstkammer auf die dynastische Memoria fokussierten Münchner Kunstkammer vergleichsweise wenige Objekte mit Bezug zu den im Mittelalter agierenden Angehörigen der Wittelsbacher. Der für München dokumentierte Bestand von Memorabilien des Hauses Wittelsbach war u. a. mit Trinkgeschirren, dem sogenannten Hochzeitsring Albrechts IV. des Weisen (reg. 1465–1508), dem berühmten Schwert Christophs des Starken (1449–1493), der als vorbildlicher mittelalterlicher Ritter galt, sowie dem fälschlicherweise ebenfalls auf diesen bezogenen Grabmalmodell Ludwigs VII. des Gebarteten (reg. 1413–1447) von Hans Multscher (um 1400–1467) durch Heterogenität gekennzeichnet und umfasste ähnliche Objekttypen wie in Stuttgart. Vgl. Seelig 2008a, bes. S. 31f., 44f. Zu Objekten der dynastischen Memoria in der Kunstkammer der Habsburger vgl. von Habsburg 1997, S. 89–91; Haag 2012, S. 13f. Zum Bezug des im Zuge des Humanismus entwickelten Geschichtsbewusstseins auf die Sammeltätigkeit in frühneuzeitlichen Kunstkammern vgl. AK Braunschweig 2000, S. 135f.

³³ Ein frühes Interesse an „schwäbischen Altertümern“ lässt sich beispielsweise für Martin Crusius (1526–1607) belegen, den Verfasser der 1595/96 erschienenen „Annales suevici“. Er besuchte 1588 verschiedene mit der Zeit der Staufer verbundene Orte und suchte dort (vergeblich) nach der „Pracht und Herrlichkeit so mächtiger Fürsten und Monarchen“. Vgl. Brendle 2001, S. 145, 152, 163.

³⁴ Zur Wertschätzung mittelalterlicher Objekte in der frühen Neuzeit vgl. u. a. Kat. Bern 2005, S. 7; Rainer 2010, S. 20f.; Seelig 2008a, S. 31f., 44f.; Haupt 1994, S. 128.

³⁵ Die Dresdner Kunstkammer enthielt insgesamt acht entsprechende mittelalterliche Trinkgefäße. Vgl. Marx 2014, S. 116, Taf. 31. Zur Aufnahme von Greifenklauen in fürstliche Kunstkammern vgl. auch Wagner 1986, bes. S. 67f. Sogenannte Greifenklauen finden sich seit dem 12. Jahrhundert nicht nur im höfischen Kontext, sondern auch in Kirchenschätzen. Vgl. Cordez 2015, S. 182–192.

reits um einem neuartigen Kunstverständnis entsprechende Objekte, die aufgrund ihres Materials, der virtuellen Bearbeitung und der anspielungsreichen Motivik geschätzt wurden.

Mittelalterliche „Schätze“ in der Kunst-kammer

Trotz der mutmaßlichen Verortung eines Teils der in der Kunst-kammer überlieferten Objekte in älteren Schätzen lässt sich für die württembergische wie für die meisten Kunst-kammern kaum eine Kontinuität der Objekte aus dem spätmittelalterlichen Besitz der Grafen beziehungsweise Herzöge nachweisen.³⁶ Die umfangreichen Silberschätze des 15. und 16. Jahrhunderts spiegeln sich nicht in der Kunst-kammer³⁷ und auch die Bestimmung von mit dem Fürstenhaus direkt verbundenen Kleinodien ab dem frühen 16. Jahrhundert trug nicht zu einer gesteigerten Überlieferungsrate bei.³⁸ Dieser Befund ist nicht allein der Zäsur des Dreißigjährigen Krieges mit dem weitgehenden Verlust der herzoglichen Pretiosen und Kunstgegenstände geschuldet, sondern dokumentiert auch das disparate Interesse an mittelalterlichen Artefakten in der frühen Neuzeit.

Mittelalterliche Objekte gehörten nicht wie Antiken zum Kanon einer Kunst-kammer – ein gezieltes Sammeln, etwa durch die systematische Aufnahme von ehemaligem Klosterbesitz oder das planvolle Integrieren von Erbstücken, ist nicht zu konstatieren. Zur Zeit der Gründung der Kunst-kammer im späten 16. Jahrhundert wurden viele der ererbten Artefakte sicher noch gar nicht für diese in Betracht gezogen, da unter anderem der Silberschatz gesondert aufbewahrt und weiter bei Festivitäten

genutzt wurde.³⁹ Die spätmittelalterlichen Maserholzpokale befanden sich beispielsweise bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zusammen mit zeitgenössischem Tafelsilber unter dem Silbergeschirr im Kleinodien-gewölbe und gelangten erst 1686 in die Kunst-kammer (Kat. Nr. 248f.). Ebenso scheinen ältere Pretiosen aus dem sakralen Bereich, auch 1598 aus säkularisierten Klöstern eingezogene Objekte wie die Pluvialschließe aus Kloster Denkendorf (Kat. Nr. 255), teils erst Ende des 17. Jahrhunderts in die Kunst-kammer eingegliedert worden zu sein.⁴⁰

Die Aufnahme der mittelalterlichen Objekte erfolgte demnach kaum direkt aus mittelalterlichen Schätzen – seien es fürstliche oder geistliche Schatzkammern –, sondern die Artefakte kamen deutlich zeitversetzt, meist erst im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert, über verschiedene Zwischenstationen in die Kunst-kammer. Die Eingliederung in diese Sammlung scheint für jeden Gegenstand individuell erfolgt und deutlich dem Zufall geschuldet gewesen zu sein. Die Chance, in die Kunst-kammer integriert zu werden, war dabei allerdings bei drei Objektgruppen besonders gegeben: bei mit dem Haus Württemberg verbundenen Gegenständen, bei vermeintlichen Antiken sowie bei Artefakten, die sich bereits im Mittelalter durch eine außergewöhnliche Gestaltung vom üblichen Inventar abhoben und etwa aufgrund ihres besonderen Materials und ihrer Einzigartigkeit auch die frühneuzeitlichen Betrachter noch zum Staunen anregten. Wenn auch die Verbindungslinien vom mittelalterlichen Schatz zur Kunst-kammer äußerst brüchig waren und meist verschlungen verliefen, so ist doch für einen Teil der Objekte eine Kontinuität der Sammlerinteressen zu konstatieren, die vom spätmittelalterlichen Schatz über die Kunst-kammer fortgeschrieben wurde und so im Idealfall zur Bewahrung faszinierender Artefakte bis heute beitrug.

³⁶ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 1, 5, 7. Zu mittelalterlichen Schätzen und ihrer Erinnerungsfunktion in der frühen Neuzeit sowie zur großen Verlustrate vgl. Spieß 2007, S. 172, 179–182, 184. Zur geringen Kontinuität zwischen mittelalterlichen Schätzen und frühneuzeitlicher Kunst-kammer bei den Habsburgern vgl. Kirchweyer 2012, S. 15f. Zu höfischen Schatzkammern des Spätmittelalters als Vorläufer des frühneuzeitlichen fürstlichen Sammelwesens, das im 16. Jahrhundert zur Gründung der Kunst-kammern führte, vgl. u. a. Haupt 1994, bes. S. 127–131; Kat. Bern 2005, S. 7f.; Haag 2012, S. 13.

³⁷ Aus dem Silberschatz Herzog Eberhards I. von Württemberg hat sich allein das Herzogsschwert bis heute erhalten. Vgl. Fleischhauer 1970a, S. 15, 51f. Vgl. auch den Beitrag „Sakrale Objekte“ von Carola Fey.

³⁸ Fleischhauer 1976, S. 8–12. Zur großen Verlustrate auch durch Hauskleinodienverschreibungen „geschützter“ Gegenstände vgl. Kümmel 2009, bes. S. 93f.

³⁹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 5.

⁴⁰ Vgl. Kat. Nr. 255. Fleischhauer ging noch davon aus, dass sich die später in der Kunst-kammer bewahrten Objekte aus den säkularisierten Klöstern bereits um 1600 in selbiger befanden. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 4.



247 49 Spielkarten.

Sogenanntes Stuttgarter Kartenspiel

Oberrhein, um 1429

Temperafarben, Zwischgold über rotem Bolus und verschiedene Metallauflagen auf Kreidegrund, auf Karton (aus sechs Lagen Papier); Rückseiten: Mennige mit Zinnober H. 19 cm, B. 12 cm, T. 0,1 cm Wasserzeichen Horn (Papiermühle Ravensburg)¹ LMW, Inv. Nr. KK grau 15–63

Von den ursprünglich 52 Karten des Spieles sind 49 erhalten.² Die originale Farbschicht ist in kleineren Bereichen abgerieben und der Karton an den Rändern teilweise eingerissen bzw. löchrig. Insgesamt sind die Karten jedoch in einem sehr

guten Zustand. Es wurden keine späteren Übermalungen bzw. Retuschen vorgenommen.³

Als ältestes überliefertes Kartenspiel Europas gehört das sogenannte Stuttgarter Kartenspiel zu den international bedeutenden Objekten der ehemaligen württembergischen Kunstkammer. Die Spielkarten sind durch eine besonders aufwendige Ausführung sowie ein ungewöhnliches ikonographisches Programm geprägt. Das Spiel umfasste einst 52 Karten, drei sind verloren gegangen. Es untergliedert sich in die vier Farben Enten, Falken, Hunde und Hirsche. Zu jeder Farbe gehören drei Figurenkarten, eine Karte mit

einem Farbbanner sowie neun Zahlenkarten, die das jeweilige Tier in entsprechender Anzahl zeigen. Enten und Falken verfügen über männliche Figurenkarten, jeweils einen König zu Pferd sowie in knapp angedeuteten Landschaften stehende Ober und Unter. Hunden und Hirschen sind weibliche Figuren zugeordnet, wobei die beiden Königinnen in Thronräumen mit seitlichen Fensteröffnungen sitzen, während Oberhofdame und Unterhofdame im Freien stehen. Die qualitätsvollen Darstellungen zeigen Menschen und Tiere in differenzierter Malweise vor Goldgrund. Sie sind gekennzeichnet durch eine gleichzeitig intensive und



fein modulierte Farbigkeit, die einem stringenten Konzept folgt und für jede Kartenfarbe eine Hauptfarbe mit einer weiteren Farbe kombiniert.⁴ Die Figuren sind in prächtige Gewänder aus verschiedenartigen, farblich und stofflich differenzierten Bestandteilen gekleidet und tragen teils aufwendige Kopfbedeckungen. Ihre Körperhaltungen und Interaktionen mit den begleitenden Tieren sind abwechslungsreich angelegt und die Gesichter zart modelliert. Auch die Zahlenkarten sind durch eine variantenreiche Schilderung der Tiere und ihrer Beziehungen zueinander geprägt. Aufgrund seiner Farben wird das Stuttgarter

Kartenspiel zu den Jagdspielen gezählt. Das Bildprogramm greift mit zwei jagenden Tieren, den Falken und den Hunden, und zwei gejagten Arten, den Hirschen und Enten, Motive des höfischen Jagdvergnügens auf. Es steht allerdings nicht die realitätsnahe Schilderung von Jagdereignissen im Vordergrund, sondern es werden unterschiedliche stimmungsvolle Interaktionen von Menschen und Tieren vorgeführt. Dabei agieren die vornehmen Figuren teilweise sowohl mit den jagenden als auch den gejagten Tieren geradezu liebevoll. Motivisch klingt dabei der Themenkreis der Minne, der idealen höfisch-ritterlichen Liebe, an, die im Spätmittelalter

vielfach mit Jagdmotiven verbunden wurde.⁵ Das Stuttgarter Kartenspiel wurde als ältestes erhaltenes Kartenspiel vielfach wissenschaftlich bearbeitet und in zahlreichen Ausstellungen präsentiert. Wiederkehrende Fragestellungen waren dabei neben der stilistischen Einordnung die Provenienz des Spieles, seine Stellung in der Geschichte der Spielkarten sowie sein ungewöhnliches Bildprogramm. Die erste grundlegende kunsthistorische Studie stammt von Max Geisberg, der 1910/11 die Karten ausführlich vorstellte und sowohl ihre Entstehung in Deutschland als auch ihre Bedeutung als älteste erhaltene deutsche Spielkarten her-

vorhob. Insbesondere aufgrund von Parallelen zum Meister der Spielkarten (tätig um 1425 bis 1450) sah er das Stuttgarter Kartenspiel am ehesten am Oberrhein lokalisiert und datierte es um 1440/45.⁶ Konnte die Entstehungszeit 1958 durch die Wasserzeichenforschung auf den Zeitraum um 1430 eingegrenzt werden, so wurde die regionale Verortung des Kartenspieles vor allem in den 1950er- bis 1970er-Jahren kontrovers diskutiert: Verschiedene Autoren traten für eine Herkunft aus Ulm ein, aber auch das Maasland oder Paris wurden angeführt.⁷ Seit den 1980er-Jahren wird meist wieder der Oberrhein als Entstehungsgebiet der Karten angenommen, so auch von Heribert Meurer, der dem Stuttgarter Kartenspiel 1979 bzw. 1991 die zweite umfangreiche monografische Studie widmete.⁸ Er vermutete die Malerwerkstatt aufgrund der Parallelen zum Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins (tätig um 1410 bis 1430) sowie der Reflexe des Stuttgarter Kartenspieles in dem um 1440/45 datierten Ambraser Hofjagdspiel, in Basel⁹, das Konrad Witz (um 1400–um 1446/47) zugeschrieben wird. In der jüngeren Forschung wird die Werkstatt des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins in Straßburg verortet, eine Lokalisierung, die teilweise auf das Stuttgarter Kartenspiel übertragen wurde.¹⁰ Aufgrund des regen Austauschs am Oberrhein, insbesondere zwischen den Kunstzentren Straßburg und Basel, muss der genaue Entstehungsort der Spielkarten allerdings offenbleiben. Zur Provenienz des Stuttgarter Kartenspieles machte 1931 Hans Buchheit eine maßgebliche Entdeckung, indem er das Spiel mit einem Eintrag im 1598 von Johann Baptist Fickler (1533–1610) angelegten

Inventar der herzoglich-bayerischen Kunstkammer identifizierte.¹¹ Den Weg in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg zeichnete dann 1976 Werner Fleischhauer nach, indem er das Kartenspiel im Inventar der Sammlung von Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) nachwies.¹² Dort sind wiederum die *Graven von Helfenstein* als Vorbesitzer genannt, weshalb Fleischhauer überzeugend annahm, dass das Spiel um 1600 von der Münchner Kunstkammer vermutlich als Geschenk in den Besitz eines Grafen von Helfenstein gelangt war.¹³ Über die Sammlung Guth von Sulz ging das Kartenspiel 1653 in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ein. Fleischhauer stellte überdies die These auf, dass die erstmals im Inventarium Schmidlinianum greifbare Rückführung auf König Chlodwig I. (466–511) einen indirekten Hinweis auf die bayerische Herkunft des Spieles liefern könne, da der Münchner Vorbesitzer Herzog Albrecht V. (reg. 1550–1579) möglicherweise mit einem gleichnamigen mythischen Ahnherrn des Hauses Württemberg, einem Hausmeier Chlodwigs, verwechselt worden sei.¹⁴ Die Herkunft des Spieles aus der Münchner Kunstkammer veranlasste Hellmut Rosenfeld und andere Autoren dazu, unter den Wittelsbachern auch den Auftraggeber zu vermuten. Rosenfeld sah das Kartenspiel als Auftragswerk Herzog Ludwigs VII. von Bayern-Ingolstadt (reg. 1413–1447): Aufgrund der Lilien im Banner des Falkenkönigs sowie auf dem Kissen der Hundekönigin konstatierte er einen Frankreichbezug und wertete diesen als Hinweis auf Ludwigs Schwester, die französische Königin Isabeau de Bavière (1370–1435).¹⁵ Ulrike Wörner führte als weitere mögliche Auftrag-

geber Herzog Ernst von Bayern-München (reg. 1397–1438) und seine Gattin Elisabetta Visconti (1374–1432) oder Ernsts Bruder und Mitregenten Wilhelm III. (reg. 1397–1435) an, der sich 1431 während des Basler Konzils längere Zeit in Basel aufhielt.¹⁶ Scheint die These, das Spiel sei aus altem Besitz der Wittelsbacher im 16. Jahrhundert in die Münchner Kunstkammer gelangt, überzeugend,¹⁷ so muss die Deutung der Lilienmuster als königlich französische Fleur-de-Lis zurückgewiesen werden.¹⁸ Somit lässt sich ohne weitere Indizien die Auftraggeberschaft innerhalb der in der Zeit um 1430 agierenden Wittelsbacher nicht definitiv bestimmen. Die Stellung des Spieles in der Geschichte der Spielkarten sowie sein Bildprogramm beschäftigten angefangen von Max Geisberg zahlreiche Autoren. Heribert Meurer fasste auch hierzu die wichtigsten Punkte der vor 1991 erschienenen Beiträge zusammen und ergänzte diese um seine Einschätzungen.¹⁹ Spielkarten sind in Europa erstmals in Schriftquellen des 14. Jahrhunderts nachweisbar. Karten aus dieser Zeit sind nicht überliefert und auch aus dem 15. Jahrhundert haben sich nur vereinzelt tatsächlich für das Spiel genutzte Gebrauchsobjekte erhalten. Die frühesten überlieferten Spiele sind sowohl in Italien als auch im nordalpinen Raum handgemalte Unikate, wobei das Stuttgarter Kartenspiel europaweit den ältesten überlieferten Vertreter dieses Typus darstellt. Das Bildprogramm ist wie bei anderen aufwendigen Kartensets des 15. Jahrhunderts einzigartig, doch scheinen die verwendeten Motive teils auch in anderen frühen Spielen auf.²⁰ Insgesamt war die Variationsbreite der Kartenanzahl, Werte sowie Farben nördlich der Alpen bis ins

16. Jahrhundert erstaunlich groß. Schon 1377 nannte Johannes von Rheinfelden (um 1340 bis nach 1377) in seinem moralisierenden Traktat über Spielkarten mehrere Gestaltungsvarianten, darunter als dritte Möglichkeit die im Stuttgarter Kartenspiel verwendeten 52 Karten mit zwei Königen und zwei Königinnen mit jeweils zwei Dienern.²¹ Das Grundkonzept des Stuttgarter Kartenspieles folgt also einem bekannten Typus. Die individuelle Ausformung dieses Modells – die Tierfarben und höfische Motivik – zeigt die engsten Bezüge zum Ambraser Hofjagdspiel mit seinem Jagdprogramm,²² aber u. a. beim Meister der Spielkarten kommen ebenfalls Tiere als Farben und aufwendig gekleidete Könige, Königinnen und Höflinge vor.²³ Der explizit höfische Charakter, zu dem außer der Gesamtthematik auch die prächtige Ausstattung, insbesondere der Goldgrund sowie die kostbar gewandeten, eleganten Figuren beitragen, erinnert wie die berittenen Könige sowie einzelne verwandte Figurenkonstellationen außer an das bereits genannte Hofjagdspiel an italienische Tarocchi.²⁴ Auch die ungewöhnliche Größe der Karten findet ihre Parallelen am ehesten in norditalienischen Kartenspielen, während alle erhaltenen süddeutschen Spiele wesentlich kleiner sind.²⁵ Die Anordnung der Zahlenwerte folgt beim Stuttgarter Kartenspiel anders als beim Ambraser Hofjagdspiel Schemata, die auch in frühen Holzschnitten angewandt wurden und trotz der abwechslungsreichen Tierposen eine ver-

gleichsweise einfache Lesbarkeit ermöglichen.²⁶ Der Entwerfer scheint somit die Tierdarstellungen, die im frühen 15. Jahrhundert verbreitetes Musterbuchrepertoire reflektieren,²⁷ Modellen angepasst zu haben, die vermutlich schon im 14. Jahrhundert für Zahlenkarten entwickelt worden waren. Die einigermaßen lesbaren Zahlenkarten sowie die Gebrauchsspuren wurden von verschiedenen Autoren dahingehend gedeutet, dass das Stuttgarter Kartenspiel zu nächst tatsächlich zum Spielen genutzt wurde.²⁸ Da die Abnutzung an Vorder- und Rückseiten jedoch nicht vornehmlich durch das Halten, sondern durch das Lagern und Bewegen der Karten hervorgerufen wurde, ist diese These infrage zu stellen. Vielmehr deuten die Gebrauchsspuren, die außergewöhnliche Größe der Karten, ihre aufwendige Ausstattung und das komplexe Bildprogramm darauf hin, dass die primäre Funktion der kostbaren Karten wie beim Ambraser Hofjagdspiel und italienischen Luxus-Tarocchi eine andere war: Sie waren weniger alltägliches Spielmaterial, sondern scheinen der Repräsentation ihrer Besitzer und als Gesprächsanlass für den gepflegten Austausch am Hof gedient zu haben.²⁹ Das Stuttgarter Kartenspiel bot zahlreiche Anknüpfungspunkte für den geselligen Austausch zu den höfischen Themenfeldern Minne und Jagd.³⁰ Die Folie des Spieles ermöglichte dabei einen spielerischen Umgang mit den Motiven, verschiedenste Kombinationen und sich daraus ergebende

Assoziationsketten.³¹ Ein motivreich und kostbar ausgestattetes Spiel wie das Stuttgarter Exemplar scheint also bereits vor der Entstehung der ersten fürstlichen Kunstkammern ähnliche Funktionen gehabt zu haben wie die späteren „Kunstkammerspiele“:³² Es wurde als aufwendig gestaltetes Prunkstück bewundert und regte als allegorisches Welt- bzw. Gesellschaftsmodell zu Gedankenspielen an.³³ Das im Stuttgarter Kartenspiel mitschwingende Minnethema machte dabei sicher einen besonderen Reiz aus. Für eine Aufnahme in spätere Kunstkammern, in denen kostbare Spiele geradezu obligatorisch waren,³⁴ waren solche Luxusobjekte aufgrund ihres Kunstcharakters und Beziehungsreichtums daher prädestiniert. Der früheste archivalische Nachweis des Stuttgarter Kartenspieles findet sich, wie bereits im betreffenden Absatz zum Forschungsstand referiert, in Johann Baptist Ficklers Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598.³⁵ Der Eintrag nennt ein in späteren Inventaren nicht mehr greifbares *fueteral in buechsform* und charakterisiert die Karten als *Alt frenckhische[n] gemäldt auf vergultem grundt*. Ferner werden die Abweichung von den Ende des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Kartenfarben und die ungewöhnliche Größe des Spieles thematisiert. Innerhalb eines Sammlungsbereichs mit verschiedenartigen Objekten, u. a. Druckstöcken und -grafiken, war das Spiel mit einem Alabasterkrug und zwei weiteren außergewöhnlichen Kartenspielen auf einem Tisch gruppiert.

In dem um 1624 verfassten Inventar der Sammlung Guth von Sulz sind die Spielkarten als *schönes grosses sehr allttes Cortten-spühl* dem Konvolut *Von Brettspihlen Würffel und Kartten* zugeordnet. Außer den Vorbesitzern, den *graven von Hellfenstein*, werden das hohe Alter der Spielkarten, die auffällige Größe sowie die *gar hüpschen Bilder[...]* genannt. Das von gebräuchlichen Kartenfarben abweichende Programm findet keine Erwähnung, vielmehr werden die *Motive alte[...]* *Trachten, auch Thüren, Vögel, und Bluomen* ohne Verbindung zum Spielkontext aufgeführt.³⁶

Im Zuge der Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz gelangte das Kartenspiel in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg. Hier erscheint es im Inventarium Schmidlinianum (zwischen 1670 und 1690) in der Rubrik *Schildereyen* neben kleinformatigen Gemälden, aber auch kunsthandwerklichen Objekten. Der Eintrag verzeichnet, dass das Kartenspiel *auß einer vornehmen fürstl. Kunst Cammer* stammt und nennt als angeblichen Vorbesitzer *könig[...]* *Clodovei in frankreich*.³⁷ Daniel Mosers (1642–1690, tätig: 1669–1690) Inventar von 1680/90 listet im siebten Fach des Gemäldekastens Königs *Clodovici i. in frankreich Kartenspiel, 49. blat.* auf und macht keine weiteren Angaben zur Ausstattung.³⁸ Mithin scheint die Herkunftslegende nun als Hauptmerkmal des Objektes gewertet worden zu sein. In Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) Neuordnung der Kunst-





kammer wurde das Kartenspiel dann zusammen mit Grafiken, kunsthandwerklichen Objekten, kleinen Gemälden, Aquarellen und Handschriften im Kasten G *Picturae, Scripturae, Cistulae et alia* verortet und lag dort zunächst im dritten Fach bei den exotischen Schriften und Drucken. Das um 1708 verfasste Inventar nimmt die in den Vorgängerinventaren gegebenen Informationen zur Vorgeschichte des Spieles auf und betont damit wiederum das hohe Alter des Stückes. Außerdem werden die Motive *Hirsche*..., *Hunde*..., *Falcken*, *Wildendten* benannt, ohne jedoch näher auf den Spielkontext einzugehen.³⁹

1775/76 lagerte das Spiel im Kasten TV in der Schublade J und wurde im Zuge der Inventur von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zu den hierin als *Ausschuß* gewerteten Objekten gezählt. Zu diesem Zeitpunkt wurde die mythische Verbindung mit König Chlodwig wohl infrage gestellt und daher in den Einträgen zum Kartenspiel nicht mehr aufgegriffen, sondern lediglich auf die Herkunft aus einer anderen

Kunstkammer verwiesen. Letzterer Sachverhalt wurde jedoch offensichtlich genauso wenig wie die in den Ausschuss-Inventaren nicht mehr erwähnten weiteren Besonderheiten des Spieles – sein hohes Alter, die aufwendige künstlerische Ausstattung und das ungewöhnliche Bildprogramm – als Kriterium gewertet, das für einen Verbleib der Karten in der Kunstkammer gesprochen hätte. Glücklicherweise kam es nicht zu dem von Vischer angeratenen Verkauf, sodass das Kartenspiel im Besitz der Herzöge von Württemberg verblieb und im 19. Jahrhundert im Kunstkammer-Hauptbuch im Band der „Miscellaneen“ verzeichnet wurde. Dem Eintrag ist zu entnehmen, dass die Miniaturen nun als künstlerisch außergewöhnlich gewertet wurden und auch die als *Augen* fungierenden Tiere finden wieder Erwähnung.⁴⁰ Aus den zum Stuttgarter Kartenspiel überlieferten Inventareinträgen lassen sich zeitbedingte Veränderungen seiner Wahrnehmung und Wertschätzung herauslesen. Dieses Luxus-Kartenspiel wurde schon im 15. Jahrhundert primär als kunstvolles und

kostbares Prunkstück geschätzt, seine Ausführung und sein Bildprogramm nahmen Merkmale von späteren Kunstkammerspielen vorweg. So war es naheliegend, das besondere Spiel, das vermutlich aus altem Familienbesitz stammte, in die Münchner herzogliche Kunstkammer einzugliedern, zu deren Bestand wie in anderen frühneuzeitlichen Kunstkammern mehrere kostbare Spiele gehörten.⁴¹ In der Guth von Sulzschen Kunstkammer scheint sich dann trotz der Eingruppierung in den Sammlungsbereich Spiele das Interesse bereits primär auf das Alter des Objektes fokussiert zu haben. Die Karten wurden um 1624 als ungewöhnliche Bilder und weniger als Spiel mit einem interessanten Gesamtprogramm geschätzt. Diese Wahrnehmung manifestiert sich noch deutlicher in den Inventaren der württembergischen Kunstkammer: Das Kartenspiel wurde spätestens seit den 1670er-Jahren mit Gemälden und Grafiken gelagert und als ungewöhnliche alte Malerei beschrieben. So fand der Goldgrund Erwähnung, vor allem aber wurde durch die Rückführung auf den Merowinger

Chlodwig I. das hohe Alter der Spielkarten besonders betont. Die Verbindung mit Chlodwig scheint die in der frühen Neuzeit angenommene Abstammung des Hauses Württemberg von einem Heerführer und Hausmeier des fränkischen Königs zu reflektieren⁴² und durch den Vorbesitzer mit Königswürde das Objekt wie auch das Haus Württemberg zu „adeln“. Die der Nennung Chlodwigs stets beigefügte Spezifizierung *in frankreich* könnte ferner darauf hindeuten, dass möglicherweise auch die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts präsenten politischen Auseinandersetzungen mit Ludwig XIV. (reg. 1643–1715) eine Rolle für die Verknüpfung des alten Kartenspiels mit dem Frankenkönig gespielt haben.⁴³ Die Württemberger Herzöge verfügten damit über ein Objekt, das scheinbar dokumentierte, dass das Haus Württemberg schon in der Frühzeit des Königreichs Frankreich als politischer Akteur präsent war und seit dieser Zeit über einen legitimen Herrschaftsanspruch im deutschen Südwesten verfügte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ließ dann das Interesse an den kuriosen alten Bildern nach und auch die Herkunftslegende wurde aufgegeben, was zum Aussondern der Spielkarten aus dem als erhaltenswert angesehenen Kunstkammerbestand führte. Dies änderte sich wiederum im 19. Jahrhundert, als mit der zunehmenden Beachtung der mittelalterlichen Kunst auch das Kartenspiel neue Wertschätzung erfuhr und fortan zu den Hauptwerken der württembergischen Kunstkammer gezählt wurde. Die Wertschätzung und das beginnende wissenschaftliche Interesse spiegeln sich im Hauptbuch-Eintrag insofern wider, als dort die ersten, bereits illustrierten, Ver-

öffentlichungen des Objekts aus den Jahren 1845 und 1854 verzeichnet wurden. [ISH]

Quellen:

Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133, fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r (1598):

1972 (1872) Ein fueteral in buechsform mit schwarzem leder uberzogen, darauf gedruckhten und verguldtten Mödelln, also auch am schnitt, inwendig mit rotem Carmesin gefüetert, darinnen ligt ein groß Kartenspiel von Altfrenckhischen gemäldt auf vergultem grundt, anstatt der schellen, laub, herz und aichel sein hundt, vögel, hirsch und spärber gemahlt, die Kartten sein spannenlang, und halbspännig brait.

HStAS A 20 a Bü 4, S. 265, fol. 140r (?) (um 1624):

Ein schönes grosses sehr allttes Cortten-spühl, mit gar hüpschen Büldern von alten Trachten, auch Thüren, Vögeln, und Bluomen gemahlt, solle vor villen Jahren der Graven von Helffenstein gewesen sein.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 424 (1670–90):

114 Ein uhralt brauniert verguldt und gemahltes gar großes Kartenspiel, so auß einer vornehmen fürstl. Kunst Cammer herkommen und königs Clodovei in frankreich gewest sein solle.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 50 (um 1680–90):

198. Königs Clodovici i. in frankreich Kartenspiel, 49. blat.

HStAS A 20 a Bü 18, S. 31 (1705–23):

Ein großes Kartenspiel, bestehend auß

49 Karten oder blättern, jedes 8 Zoll hoch, 5 Zoll breit Von Hirschen, Hunden, Falcken, Wildendten, welches auß einer vornehmen fürstl. KunstCammer kommen, und vor zeiten Königs in Frankreich Clodovici gewesen sein solle, an farben brauniert, vergult und gemahlt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 41, S. 63 (1754);

HStAS A 20 a Bü 60 (1), S. 63 (1762/63).

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 60 (2), fol. 43r und v (1762/63):

mit Verlagerungsvermerk *Im Kasten C.*

Pag. 13. N. 14

HStAS A 20 a Bü 99, fol. 1v (1776):

Lit J. 1 aus 49 blättern bestehendes großes Kartenspiel welches aus einer anderwärtten (?) Kunstkammer anhero (?) gekommen mit allherlay figuren.

HStAS A 20 a Bü 103 (1), fol. 4r (1776):

F. Ein aus 49 Blättern bestehendes großes Kartenspiel, welches aus einer anderwärttigen Kunstkammer anhero (?) gekommen, mit vielerlay Figuren.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 103 (2), fol. 3v (1776);

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 195r und v

(1784/85); HStAS A 20 a Bü 137, fol. 9v

(1791/92); HStAS A 20 a Bü 152, fol. 9v

(1791–94).

Literatur (Auswahl):

JhWAV, 1 (1844–1869), Heft 1, Nr. 4;

Heft 12, Nr. 4 (Taf.);

Von Hefner-Altenneck 1854, bes. S. 98f.,
Taf. 69, 73, 79, 89;

Geisberg 1910;

AK Wien 1974, S. 36–39, Nr. 10;

Richter / Härlin 1976;

Fleischhauer 1976, S. 54f., 57, 70, 153, Taf. II;

Rosenfeld 1988, bes. S. 4;

Kat. Stuttgart 1991;

AK Rheydt 1994, S. 31f., 161f., Nr. D 1;

Kat. Stuttgart 1998, S. 110, Nr. 84;

AK Wien 1998, S. 154;

AK Karlsruhe 2001/02, T. 2, Bd. 1, S. 223f.,
Nr. 443;

Diemer 2004, S. 156;

Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 610f.;

AK Straßburg 2008, S. 178;

Hausler 2010, S. 17f.;

Wörner 2010, bes. S. 244–293;

Wörner 2011;

Matter 2013, S. 339, Taf. 47, Abb. 66.

Hunde-Neun.

³ Zu technologischen Aspekten der Karten vgl.
Richter / Härlin 1976.

⁴ Zur Farbigkeit vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 9f.

⁵ Zur Verbindung von Jagd- und Minnethematik
vgl. Wörner 2010, bes. S. 271–290; Wörner 2011; Mat-
ter 2013, S. 335–339.

⁶ Vgl. Geisberg 1910, S. 45–48.

⁷ Zu den verschiedenen Lokalisierungen und Zu-
schreibungen zusammenfassend: Kat. Stuttgart 1991,
S. 35–37.

⁸ Heribert Meurers Monografie erschien erstmals
1979 zum Faksimile der Karten und wurde 1991 in 2.,
verbesserter Auflage publiziert. Vgl. Kat. Stuttgart
1991.

⁹ Kat. Stuttgart 1991, bes. S. 39. Einführend zu dem
im Kunsthistorischen Museum in Wien bewahrten
Ambraser Hofjagdspiel: AK Basel 2011, S. 191–197,
Nr. VI (Bodo Brinkmann). Hellmuth Rosenfeld führte
als weiteres Argument für eine Entstehung des Stutt-
garter Kartenspieles in Basel an, dass im Traktat des
Johannes von Rheinfelden von ca. 1377/78 ein Karten-
spiel mit verwandtem Bildprogramm beschrieben
sei. Er vermutete, die seines Erachtens auf der Kennt-
nis des Stuttgarter Kartenspieles beruhende Be-
schreibung sei erst in die 1429 in Basel entstandene
Kopie des verschollenen Originals aufgenommen
worden. Vgl. Rosenfeld 1988, S. 4; Wörner 2010,
S. 257; Wörner 2011, S. 31. Diese These ist angesichts
der Überlieferungssituation des Traktats hinfällig.
Ferner bleiben auch die Bezüge zwischen der Be-
schreibung und dem Bildprogramm des Stuttgarter
Kartenspieles zu vage, als dass eine Abhängigkeit
angenommen werden könnte: Johannes von Rhein-
felden erwähnt ein Kartenspiel mit 52 Karten, die sich
in zwei Farben mit Königen sowie zwei mit Königin-
nen samt Hofstaat aufteilen. Eine genauere Benen-
nung der Kartenfarben erfolgt allerdings nicht. Zum
Verhältnis der Abschriften des Traktats zum ursprüng-
lichen Manuskript vgl. Kopp 1973, S. 132.

¹⁰ Zum sog. Frankfurter Paradiesgärtlein, das sich
als Leihgabe des Historischen Museums Frankfurt im
Städel Museum befindet: Kat. Frankfurt 2002, S. 93–
120; zur Lokalisierung des Meisters des Frankfurter
Paradiesgärtleins vgl. auch AK Straßburg 2008,
bes. S. 178.

¹¹ Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133,
fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r; vgl. Fleischhau-
er 1976, S. 54. Zu Johann Baptist Ficklers Kunstkam-
merinventar vgl. Diemer 2004; Sauerländer 2008.

¹² HStAS A 20 a Bü 4, S. 265, fol. 140r (?);
vgl. Fleischhauer 1976, S. 54f.

¹³ Zu den möglichen Besitzern aus dem Kreis der

Grafen von Helfenstein, Rudolf V. (1560–1601/02),
Schweikhart (erwähnt 1562, gest. 1591) oder Rudolf
III. (1585–1627) vgl. Fleischhauer 1976, S. 54f.;
Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 611. Rosenfeld nahm an,
dass Herzog Maximilian I. (reg. 1597–1651) das Karten-
spiel aus religiösen Gründen aus seiner Kunstkammer
ausgesondert hätte. Rosenfeld 1988, S. 5; Hausler
2010, S. 18; Wörner 2011, S. 32.

¹⁴ Fleischhauer 1976, S. 70; Kat. Stuttgart 1991, S. 12.
Angesichts des zeitlichen Abstandes von ca. 20 Jahren
zwischen dem Tod Albrechts V. und dem archivali-
schen Nachweis in der Münchner Kunstkammer
erscheinen Fleischhauers Überlegungen sehr konst-
ruiert, erfolgte doch die Übergabe des Spieles an die
Grafen von Helfenstein sicher nicht durch Albrecht V.,
sondern durch einen seiner Nachfolger.

¹⁵ Rosenfeld 1988, S. 4; Hausler 2010, S. 17f.;
Wörner 2010, S. 256–259.

¹⁶ Wörner 2010, S. 258f.; Wörner 2011, S. 32.

¹⁷ Heribert Meurer wandte sich gegen diese These,
allerdings ohne Gegenargumente bzw. -vorschlag.
Kat. Stuttgart 1991, S. 11.

¹⁸ Im Stuttgarter Kartenspiel sind auf dem Kissen
der Hundekönigin sowie auf dem Banner des Falken-
königs jeweils drei Blüten kreisförmig um einen zent-
ralen Punkt gruppiert, wodurch die stilisierten Blüten
formal von den drei Lilien des französischen Wappens
stark abweichen.

¹⁹ Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 14–34. Eine Einführung
in die Geschichte der Spielkarten in Europa anhand
zentraler Objekte bietet u. a. AK Wien 1974.

²⁰ Zum Bildprogramm vgl. vor allem Kat. Stuttgart
1991, bes. S. 14–34; Wörner 2010; Wörner 2011.

²¹ Vgl. Geisberg 1910, S. 14–17; Kopp 1973, S. 32.

²² Zu den Bezügen zum Ambraser Hofjagdspiel sowie
der spezifischen Jagdmotivik des Stuttgarter Karten-
spieles vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 17, 20, 27, 33f.

²³ Die Kartenfarben der für den deutschsprachigen
Raum überlieferten Spiele des 15. Jahrhunderts
variieren stark. Neben den sog. „deutschen Farben“
(Laub, Eichel, Herz und Schelle) finden sich Motive
unterschiedlichster Provenienz, u. a. „Wilde Leute“,
verschiedene Tiere, Blumen oder Wappen. Vgl. Kopp
1973, S. 132f.

²⁴ Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 14, 26–32; AK Rheydt
1994,
S. 162. Einführend zu den Tarocchi des 15. Jahrhun-
derts vgl. Hens 1994; zu den vielfältigen Reflexen ita-
lienischer Karten in den frühen nordalpinen Spielen
vgl. u. a. AK Wien 1974, S. 13f.

²⁵ Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 22f.

²⁶ Die Zahlenkarten lassen sich durch die klar ge-
gliederte Anordnung der Tiere im Vergleich zu anderen

¹ Gerhard Piccard konnte 1958 das Wasserzeichen
„Horn“ einer in Ravensburg ansässigen Papiermühle
identifizieren. Papiere mit diesem Wasserzeichen
lassen sich zwischen 1427 und 1431 in Südwest-
deutschland nachweisen. Vgl. Kat. Stuttgart 1991,
S. 36; AK Stuttgart u. a. 2006–2008, S. 41. Vgl. HS-
tAS, Bestand J 340, Wasserzeichensammlung Piccard
(<https://www.piccard-online.de/>), u. a. Nr. 120194,
Piccard 7, Abtlg. 3, Nr. 99.

² Bei der erstmaligen Erwähnung der Anzahl der
Karten im von Daniel Moser um 1680/90 verfassten
Inventar war der Satz bereits um drei Karten auf 49
reduziert (HStAS A 20 a Bü 12, S. 50). Das Kartenspiel
war daher vermutlich bereits bei der Aufnahme in die
württembergische Kunstkammer nicht mehr vollstän-
dig. Es fehlen die Enten-Vier, der Falken-Unter und die

aufwendigen, individuell ausgestalteten Kartenspielen gut lesen, gegenüber abstrahierten Kartenfarben wie Kreuz, Herz oder Karo ist die Lesbarkeit jedoch erschwert. Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 7, 13, 20–22; AK Rheydt 1994, S. 162.

²⁷ Vgl. Kat. Stuttgart 1991, S. 26, 33.

²⁸ Vgl. u. a. Kat. Stuttgart 1991, S. 7, 13; AK Rheydt 1994, S. 162; Wörner 2010, S. 259. Dagegen: Hausler 2010, S. 17. Im Katalog der Wiener Ausstellung „Kunstkammerspiele“ wird die These vertreten, dass mit den kostbaren und seltenen Spielsteinen, Spielkarten und Spielbrettern des 13. bis 15. Jahrhunderts nur selten oder gar nicht gespielt wurde. AK Wien 1998, S. 149.

²⁹ Zur repräsentativen und kombinatorischen Funktion der italienischen Tarocchi, die vermutlich von Anfang an den fürstlichen Kunstsammlungen zugerechnet wurden, vgl. Hens 1994, bes. S. 37, 45.

³⁰ Vgl. Wörner 2010, bes. S. 280f., 290.

³¹ Zu spätmittelalterlichen Karten- und Brettspielen mit Minne- und Jagdmotiven als Gesprächsanlass vgl. Matter 2013, S. 335–345.

³² Eine überzeugende und pointierte Deutung von „Kunstkammerspielen“ bietet Holländer 1998b, der die aufwendig gestalteten Brett- und Kartenspiele als besonders geeignete Modelle für die kombinatorischen Künste sieht, die das Konzept von Kunstkammern prägen. Mit ihnen ließen sich „Hyperspiele“ auslösen, d. h. „Gedankenspiele, Assoziationen, Ketten von Beziehungen zu anderen Gegenständen der Sammlung“.

³³ Zur Deutung von Kartenspielen als allegorisches Weltmodell, die in Analogie zur mittelalterlichen Deutung des Schachspieles bereits 1377 im Traktat von Johannes von Rheinfelden vertreten wird, vgl. Holländer 1994, bes. S. 31f.; Matter 2013, S. 337. Zu „Kunstkammerspielen“ als *Theatrum Mundi* vgl. Holländer 1998b.

³⁴ Vgl. Holländer 1998b, bes. S. 14. Spiele, die gleichzeitig „Antiquaria“ waren, finden sich ebenfalls in zahlreichen Kunstkammern. Vgl. z. B. AK Wien 1998, S. 109–117, Nr. 34–47, S. 149, 151–156, Nr. 73–77.

³⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 2133, fol. 139r; Cgm 2124, fol. 152v u. 153r; Diemer 2004, S. 156; Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 610f.

³⁶ HStAS A 20 a Bü 4, S. 265 (fol. 140r?).

³⁷ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 424.

³⁸ HStAS A 20 a Bü 12, S. 50.

³⁹ HStAS A 20 a Bü 18, S. 31.

⁴⁰ LMW, Kunstkammer-Hauptbuch „Miscellaneen“ (= KK grau), No. 15–63.

⁴¹ Zu Spielen als charakteristischen Objekten fürstlicher Kunstkammern der Renaissance und des Barock

vgl. AK Rheydt 1994, S. 261–275; AK Wien 1998.

⁴² Vgl. Fleischhauer 1976, S. 70. Die Herkunftslegende zum Kartenspiel tritt erstmals in einer Zeit auf, in der sich das Haus Württemberg zunehmend der Rekonstruktion seiner eigenen Geschichte widmete. Man bemühte sich u. a. Quellen zur Geschichte Württembergs zusammenzutragen und so u. a. diesbezügliche Verluste des Dreißigjährigen Krieges zu kompensieren. Außerdem wurde zur württembergischen Genealogie und Geschichte des Landes geforscht. Ein Protagonist hierbei war der Tübinger Geschichtspräsident Johann Ulrich Pregizer III (1647–1708), dessen Forschungen postum veröffentlicht wurden. In seiner württembergischen Genealogie nennt Pregizer im ersten Abschnitt zum „Ursprung und Anfang der Frey-Herrn und Grafen von Wirttemberg“ als Ahnherrn des Hauses Württemberg Albrecht I., der unter Chlodwig als „Major Domus“ bzw. „Groß-Hofmeister“ gedient habe. Dieser Albrecht sei von Chlodwig zum „ersten Herzog von Schwaben gemacht“ worden. Pregizer 1734a, 1. Teil, S. 1. Den Verbindungen Württembergs mit den Karolingern widmete Pregizer ferner eine eigene Publikation. Vgl. Pregizer 1734b.

⁴³ Vgl. hierzu auch den Beitrag „Archäologische Bodenfunde und Antiquitäten“ von Kirsten Eppler.





248 **Doppelbecher aus Maserholz**

Süddeutschland, Mittleres 15. Jh., 1530er-Jahre
(Allianzwappen)

Maserholz (Bergahornwurzel?), Silber, vergoldet,
Email. H. 25,2 cm, B. (inkl. Griff) 20,0 cm, T. 17,1 cm
Unterhalb des Fußes des großen Bechers Nummerierung aus dem frühen 18. Jh. in Schwarz 5
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 69

Der Doppelbecher weist einzelne Wurmfraßlöcher sowie offen liegende horizontale Wurmfraßgänge an der Ansatznaht des Halses auf. Gegenüber dem Griff befindet sich eine runde abgeschliffene Stelle. Am kleinen Becher zeigt sich ein ca. 4 cm langer Haarriss im Holz. Die Metallbekrönung des kleinen Bechers ist leicht eingedellt und es sind zwei Blattzacken abgebrochen. Das grüne Email des Wappens hat zwei Fehlstellen, die mit hellgrünem Lack ausgebessert sind.

Das spätgotische Trinkgefäß gehört zu einem Ensemble von mehreren Doppelbechern aus Maserholz (Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69, 104 und 105; vgl. Kat. Nr. 249), das seit den 1680er-Jahren in der württembergi-

schen Kunstkammer aufbewahrt wurde. Der hölzerne Doppelkopf, dessen Erscheinung neben dem Maserholz eine vergoldete Silberfassung prägt, besteht aus zwei ähnlich geformten, bauchigen Bechern, von denen der kleinere als Deckel des größeren fungiert. Der größere Becher ist gekennzeichnet durch eine breit ausladende Kupa in gedrückter Kugelform, die sich auf einem runden Schaft über einem Tellerfuß aus Holz mit profilierter Silberfassung erhebt. An der breitesten Stelle setzt ein leicht gebogener hölzerner Griff an, dessen Abschluss die vergoldete Silbermontierung mit durchbrochenem gotischem Laubwerk bildet. Die Kupa endet in einem zylindrischen Hals, auf dem der kleinere Becher mittels einer profilierten Randlippe aufsetzt. Sind die Becher zusammengefügt, bildet ein schaftartig an die Kupa ansetzender glatter Tellerfuß mit einer vergoldeten Laubwerkbekrönung den oberen Abschluss des Doppelpokals. In der Mitte der konkaven Innenfläche des nach oben weisenden Fußes befindet sich ein Medaillon mit dem Allianzwappen von

Heudorff-Rechberg. Das Wappen ist aus Silber und rotem Email auf einem Grund aus grünem transluzidem Email über graviert Silberfolie mit Blattrankenornament aufgebracht.

Doppelbecher, bei denen zwei kugelig geformte Gefäße – im Mittelalter auch als „Kopf“ oder „Scheuer“ bezeichnet – so aufeinandergesteckt werden, dass einer der Becher als Deckel des anderen, meist etwas größeren dient, lassen sich seit dem Hochmittelalter nachweisen.¹ Die erhaltenen mittelalterlichen Doppelköpfe sind vornehmlich aus Maserholz gedrechselt und meist mit einer Silberfassung versehen; aber auch einzelne Exemplare aus Silber, Bergkristall, Serpentin oder Jaspis haben die Zeit überdauert. Entsprechende Maserholzgefäße sind vor allem aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert im süddeutschen Raum und der Schweiz überliefert. Maserholz wurde im Mittelalter und in der frühen Neuzeit nicht allein wegen seiner besonderen Struktur als kostbar empfunden. Es sollte darüber hinaus dem Wein einen guten Ge-

schmack verleihen, galt als unverwesbar und war insbesondere aufgrund seiner angeblich entgiftenden Wirkung sehr geschätzt.²

Doppelköpfe scheinen zunächst für das Ritual des Minnetrinkens genutzt worden zu sein, bei dem gemeinsam ein Trank zu Ehren eines Heiligen, meist Johannes Evangelistas, eingenommen wurde. Im Spätmittelalter begegnen uns Doppelscheuern dann vornehmlich im profanen Bereich. Im höfischen Kontext gehörte im 15. Jahrhundert entsprechendes Trinkgeschirr in größerer Zahl zur adäquaten Ausstattung. Dies spiegelt sich beispielsweise auch in den Nachlassinventaren und Besitzverzeichnissen der württembergischen Grafen bzw. ihrer Gattinnen wider.³ Die Doppelbecher wurden vor allem bei repräsentativen festlichen Anlässen genutzt, bei denen das gemeinsame Trinken als Ausdruck der Verbundenheit zelebriert wurde. So konnten mit dem Trank aus einem Doppelbecher Gäste feierlich am Tisch aufgenommen – was sich in dem allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert für entsprechendes Trinkgeschirr genutzten Begriff „Willkomm“ manifestiert – oder beispielsweise auch die Verbundenheit eines Ehepaares anschaulich gemacht werden. Auf letzteren Zusammenhang des hier besprochenen Doppelpokals deutet das Allianzwappen im Fuß des kleinen Bechers hin. Es verweist auf die vor 1532 geschlossene Ehe zwischen Eitel Pilgrim von Heudorf († 1560) und Anna von Rechberg († nach 1560) und

wurde vermutlich im Kontext der Hochzeit des Paares auf einem bereits im mittleren 15. Jahrhundert entstandenen Doppelkopf angebracht. Eine solche Weiterverwendung eines älteren Maserholzgefäßes war im 16. Jahrhundert nicht unüblich: die silbergefassten Gefäße scheinen in der frühen Neuzeit weiter geschätzt worden zu sein,⁴ was nicht zuletzt dazu führte, dass eine ganze Reihe von spätmittelalterlichen gedrechselten Doppelköpfen in fürstliche Kunstkammern Eingang fand.⁵

In der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg ist der Doppelpokal mit dem Allianzwappen von Heudorf-Rechberg erstmals im frühen 18. Jahrhundert in einem um 1708 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) erstellten Inventar nachweisbar. Darin ist eine Gruppe von insgesamt sieben Maserholzgefäßen inventarisiert, welche im fünfte[n] Gefach des Kasten Y bewahrt wurde: *Sieben alte höltzerne von maser gedrehte zweibauchige Geschirr sampt bauchigen deckeln von unterschiedlicher Größe, das größte ist biß zum fuß des deckelß 15 Zoll hoch [...]*.⁶ Die sieben betreffenden Gefäße wurden offensichtlich aufgrund des Materials Maserholz, ihrer besonderen Form und wegen ihres hohen Alters geschätzt, wovon auch die Bezeichnung als *Antiquitäten* in einem der Einträge zeugt (Kat. Nr. 249). Die einzelnen Objekte sind im Schuckardschen Inventar durchnummeriert und recht detailliert beschrieben. Der vorliegende Pokal wird als *N. 5* geführt. Die Nummerierung wurde

von Johann Schuckard auch auf den Objekten angebracht.⁷ Bei einer 1753/54 durchgeführten Inventur waren von den sieben Gefäßen nur noch zwei im Fach 5 des Kastens Y vorhanden.⁸ Vier der Maserholzobjekte, die komplett erhaltenen Doppelköpfe, wurden 1750 aus der Stuttgarter Kunstkammer in das Pretiosenkabinett Carl Eugens (reg. 1737–1793) nach Ludwigsburg überführt.⁹ Diese vier Doppelbecher wurden dann im Zuge der Neuanlage der Inventare durch Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zusammen erfasst. Sie wurden seit den 1780er-Jahren zu den *Pretiosa und Artefacta* gezählt und innerhalb der *Artefacta* als *Nro. 50* inventarisiert.¹⁰ Die gleichlautenden Einträge in den Inventaren Vischers und Karl Friedrich Lebrechts (1764–1829, tätig: 1789–1829) sind ungleich knapper gehalten als die ausführliche Listung von Schuckard.¹¹ Erwähnung finden nun lediglich die Materialien – als Hauptmerkmal das verwendete Maserholz –, während die Beschreibung weder das Alter der Gefäße noch ihre charakteristische Form und die zumindest teilweise ungewöhnliche Größe nennt. Die Bezeichnung *Vasen*, die auch das im mittleren 19. Jahrhundert angelegte Hauptbuch übernimmt, deutet darauf hin, dass die ursprüngliche Funktion der Doppelbecher – ihre Nutzung im Tafelzeremoniell – im späten 18. Jahrhundert keine Relevanz mehr hatte.

Der Zeitpunkt des Eingangs der hölzernen Doppelbecher in die Kunstkammer lässt

sich noch genauer bestimmen als durch ihre erstmalige Erwähnung im Schuckard-schen Inventar. Eine Gruppe von insgesamt neun *Dupplet von Maserholz* findet sich sowohl im Verlassenschaftsinventar Herzog Wilhelm Ludwigs von Württemberg (reg. 1674–1677) aus dem Jahr 1678 als auch in einem 1686 erstellten Inventar des herzoglichen Kleinodiengewölbes, jeweils innerhalb des *Silbergeschürr*. Letzteres Inventar dokumentiert mit dem zeitgenössischen Vermerk *An KunstCammer gegeben* die Überstellung an die Kunstkammer.¹² Offensichtlich sollten die spätmittelalterlichen Doppelköpfe fortan nicht mehr im Zusammenhang mit dem herzoglichen Tafelgeschirr bewahrt werden. Vielmehr hielt man vermutlich aufgrund ihres Alters und ihrer im 17. Jahrhundert für Trinkgefäße ungewöhnlichen Materialität – dafür spricht die vom Material bestimmte Gruppierung und die Würdigung als *Antiquitäten* – eine Zuordnung zur Kunstkammer für angemessener. Waren die *Dupplet von Maserholz* demnach in den 1670er-Jahren Teil der württembergischen Kleinodien, so lässt sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren, ob die Pokale aus altem Familienbesitz stammten oder erst nach dem Dreißigjährigen Krieg ins Vermögen der Herzöge von Württemberg eingingen. Verschiedene Quellen dokumentieren für das 15. Jahrhundert Maserholzgefäße in württembergischen Besitz. So finden sich beispielsweise zahlreiche silberbeschlagene *meserin kopff* im Nachlassinventar Graf

Eberhards III. (gen. der Milde, reg. 1392–1417) von 1417¹³ und auch im Besitz Eberhards im Bart (reg. 1459–1496) sowie seiner Gattin Barbara Gonzaga (1455–1503) ist entsprechendes Trinkgeschirr, allerdings in geringerer Anzahl, dokumentiert.¹⁴ Für das 16. Jahrhundert verzeichnen ebenfalls Inventare, etwa die des Silbergeschirrs von Herzog Ulrich (reg. 1498–1519 und 1534–1550), mehrere vermutlich spätmittelalterliche Maserholzbecher, die meisten davon mit Silberfassung.¹⁵ Ebenso findet sich in einem Inventar der fürstlichen Silberkammer aus dem Jahr 1603 ein sogenannter Willkommbecher aus Maserholz¹⁶ und auch in weiteren Archivalien aus dem frühen 17. Jahrhundert ist Trinkgeschirr aus Maserholz aufgeführt.¹⁷ Im Dreißigjährigen Krieg ging das herzogliche Trinkgeschirr aus Edelmetall oder aus anderen sehr kostbaren Materialien für das Haus Württemberg größtenteils als Kriegsbeute oder durch Verkauf verloren, allerdings könnten weniger kostbare und altertümliche Objekte wie die Maserholzpokale die Plünderungen und kriegsbedingten Veräußerungen teilweise überdauert haben. Es ist daher denkbar, dass der hier besprochene Doppelpokal mit dem Wappen der Heudorf-Rechberg nach der Mitte des 16. Jahrhunderts als Geschenk in den Besitz der Herzöge von Württemberg gekommen ist. Trinkgefäße, insbesondere auch *Dupplet[s]*, gehörten in der Renaissance zu den wichtigsten Ehrengaben und wurden in großer Anzahl verschenkt.¹⁸

Eine weitere Möglichkeit, wie die mittelalterlichen Maserholzpokale im mittleren 17. Jahrhundert in den Besitz der Herzöge von Württemberg gelangt sein könnten, stellt die Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz im Jahr 1653 dar.¹⁹ Das um 1624 erstellte Inventar der primär durch die Sammeltätigkeit von Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) geprägten Kunstkammer verzeichnet unter den Trinkgeschirren bzw. Behältnissen von *allerley Holtz* mehrere hölzerne Doppelköpfe: *Ein grosser hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen. [...] Drey grosse und kleine Duplett von hübschen Maser gethret. Drei Becherlein von maser mit iren Deckeln*.²⁰ Anders als bei den Herzögen von Württemberg wurden die Doppelbecher demnach bei den Guth von Sulz bereits im frühen 17. Jahrhundert in der Kunstkammer bewahrt. Dabei bestimmte das überwiegende Material ihre Einordnung in die Bestände, während das Inventar keine Auskunft über weitere Sammelkriterien wie etwa das hohe Alter gibt. In den Stuttgarter Kunstkammer-Inventaren, die direkt nach der Übernahme der Guthschen Sammlung erstellt wurden, lassen sich die Maserholzpokale nicht nachweisen. Sie wurden wohl den herzoglichen Kleinodien bzw. dem Silbergeschirr zugeordnet und dort mit entsprechenden Gefäßen aus älterem württembergischem Besitz vereint. Die Archivalien zu der Gruppe von Maserholzgefäßen, die seit dem späten 17. Jahrhundert in der württembergischen Kunst-

kammer nachzuweisen sind, zeugen davon, dass diese charakteristischen spätmittelalterlichen Gefäße über die Jahrhunderte hinweg geschätzt wurden. Bis in die 1680er-Jahre waren die Doppelköpfe Teil des herzoglichen Trinkgeschirrs bzw. Silberschatzes und wurden in Renaissance und Barock vermutlich vornehmlich aufgrund ihres besonderen Materials weiter aufbewahrt. 1686 entschied man sich für eine Einordnung dieser „Antiquitäten“ in die Kunstkammer. Außer dem hohen Alter wurden das Material und seine kunstvolle Bearbeitung sowie die besondere Form der Doppelbecher als faszinierend empfunden. Das Zusammenspiel des außergewöhnlich strukturierten Maserholzes mit der filigranen Silberfassung, von Natur und Kunst, entsprach den in der frühen Neuzeit entwickelten Anforderungen an Kunstkammerstücke, sodass die mittelalterlichen Gefäße sich bestens in Kunstkammern einfügten. Die Wertschätzung für die alten Vasen von Maserholz war auch im mittleren 18. Jahrhundert noch so groß, dass Carl Eugen sie ins Pretiosenkabinett aufnahm. Die Inventare aus dem späteren 18. Jahrhundert verzeichnen dann zwar die Objekte sehr viel lapidarer als die früheren Einträge. Ein Aussondern aus den Kunstkammerbeständen wurde aber – anders als für eine ganze Reihe mittelalterlicher Objekte – nicht in Erwägung gezogen, die Maserholzpokale wurden vielmehr weiterhin als bewahrenswerte Gegenstände gewertet.²¹ [ISH]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 53v (1678):

Vier Dupplet von Maserholz, und in verguldet Silber gefast.

Vier verguldet Dupplet, auch von Maserholz. Ein dergleichen Dupplet, in weiß silber gefast.

HStAS A 21 Bü 907 (1686):

Vier Dupplet von Maserholz und in verguldt silber gefast,

j. Vier verguldt Dupplet auch von Maserholz. Ein dergleichen Dupplet in weiß Silber gefasst.

Daneben Verweis: *An KunstCammer gegeben*

HStAS A 20 a Bü 28 (1), S. 19 (1705–23):
N. 5.

Dieses Geschirr ist 11 Zoll hoch, dessen deckel oben ringstherumb mit vergultem Messing von durchgebrochener arbeit beschlagen. Oben in der Mitte deß außwandigen deckelß ist ein Wapen mit 2 Schiltten von esmilliertem glaß arbeit. Der Handgriff und der fuß sind auch umgefast von vergultem messing, helt im diameter deß orificij 3. Zoll.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 28 (2), S. 48f. (1705–23).

HStAS A 20 a Bü 33 (1), fol. 7v (1750):

4 Geschirr von Maser Holz mit Silber garniert.

Links daneben Randvermerk mit Verweis auf HStAS A 20 a Bü 28 (2): *Lit. Y. pag 46. 47.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 17r (1776):

Nro: 154. Vier Vasen von Maserholz, davon

1. Stück mit Silber garnirt. Die anderen 3. Aber mit verguldt Kupffer beschlagen. Stehen außen auf dem Kasten.

Randvermerk: *Lit D. Nro 50.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v (1784–91):

Nro: 50. Vier Vasen von Maserholz, wovon eine mit Silber garniert ist, die anderen 3 aber mit verguldetem Kupfer beschlagen sind. Oben auf denen Kästen.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11r (1791/92):

Vor dem Eintrag: ~~M. C.~~

Hinter dem Eintrag römische Ziffer: *(III).*

Literatur:

Dexel 1943, S. 43, Abb. 213;

Dexel 1973, S. 69, Nr. 320, Abb. auf S. 219;

Kohlhaussen 1959a, bes. S. 119, Abb. 42b;

Kohlhaussen 1959b, bes. S. 29–32, Anm. 22;

Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 61;

Fleischhauer 1977, S. 23f.;

Dexel 1986, S. 80;

Kat. Stuttgart 1998, S. 111, Nr. 85.

¹ Zu Doppelbechern und ihrer mittelalterlichen Verwendung vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 161–166; Kohlhaussen 1959a; Kohlhaussen 1959b.

² Vgl. Kohlhaussen 1959b, S. 37; Fleischhauer 1971, S. 205, 210.

³ Vgl. Fleischhauer 1972a, bes. S. 63f.; AK Stuttgart 2011, bes. S. 251.

⁴ Für das Herzogtum Württemberg ist beispielsweise überliefert, dass Herzog Ulrich (reg. 1498–1519 und 1534–1550) 19 Maserbecher bzw. -köpfe, meist mit

Silberfassung, besaß, die wohl zum größten Teil noch aus dem 15. Jahrhundert stammten. Ferner ist dokumentiert, dass 1581 ein großes hölzernes Trinkgeschirr für einen vergleichsweise hohen Preis vom Hofapotheker repariert wurde, was ebenfalls für die Wertschätzung entsprechender Holzgefäße im späteren 16. Jahrhundert spricht. Vgl. Fleischhauer 1971, S. 205, 210.

⁵ Zur Ambraser Kunstkammer gehörten beispielsweise mindestens sieben Maserholzgefäße, die teils eine beachtliche Größe haben (vgl. u. a. Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. KK 4945 und KK 73).

⁶ HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 18; HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 47.

⁷ Von den sieben Gefäßen sind die damalige *N. 3* (Inv. Nr. KK braun-blau 105), *N. 4* (Inv. Nr. KK braun-blau 104), *N. 5* (Inv. Nr. KK braun-blau 69), *N. 6* (Inv. Nr. KK braun-blau 68) und *N. 7* (Inv. Nr. KK braun-blau 102) erhalten. Die Nummerierung des frühen 18. Jahrhunderts ist heute noch auf den Objekten Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69 und 105 zu erkennen.

⁸ In einem der Inventare von 1708 wurden die ersten beiden Objekte (*N. 1, N. 2*) um 1753/54 mit zwei mit Buntstift neben den Inventareintrag gesetzten Strichen versehen, während die anderen fünf Objekte mit einem Kringel gekennzeichnet wurden. Vier davon waren zu diesem Zeitpunkt nicht in der Stuttgarter Kunstkammer, sondern befanden sich seit 1750 im Pretiosenkabinett in Ludwigsburg, sodass der Kringel wohl das zeitweise Fehlen dieser (bis heute erhaltenen) Objekte signalisiert. HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 46–49.

⁹ HStAS A 20 a Bü 33 Nr. 1, fol. 7v.

¹⁰ Der Maserholzbecher ohne Deckel (Inv. Nr. KK braun-blau 102) wurde ab den 1750er-Jahren getrennt von den Doppelköpfen gelagert. Er findet sich in den Verzeichnissen bzw. Inventaren nicht mehr im Zusammenhang mit der Gruppe von Maserholzgefäßen. HStAS A 20 a Bü 80 Nr. 5, E 12. In den Inventaren von Karl Friedrich Lebrecht wird das Objekt dann bei den *Pretiosa* als *Nro. 460* geführt. HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 126v.

¹¹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 94, fol. 17r, und die nahezu gleichlautenden Einträge in den späteren Verzeichnissen.

¹² HStAS A 21 Bü 907.

¹³ Vgl. Fleischhauer 1972a, S. 58, 63f.

¹⁴ Vgl. Fleischhauer 1970a, bes. S. 50; AK Stuttgart 2011, Kat. Nr. III 11 a, S. 251.

¹⁵ Vgl. Fleischhauer 1971, S. 205, 210. Während im frühen 15. Jahrhundert die meisten hölzernen *köpff* laut den Inventaren *unbeschlagen* waren, werden im späten 15. und im 16. Jahrhundert zwar weniger die-

ser Holzgefäße gelistet, die genannten haben aber meist eine vergoldete Silberfassung. Dies spricht dafür, dass die reinen Holzgefäße als altmodisch ausgemustert wurden, die gefassten aber weiter geschätzt wurden. Vgl. auch Fleischhauer 1970a, S. 50.

¹⁶ HStAS A 202 Bü 2393 Nr. 5.

¹⁷ Z. B. HStAS A 202 Bü 2393 Nr. 17.

¹⁸ Inventare des 16. Jahrhunderts verzeichnen für das Herzogtum Württemberg einen regen Austausch von Ehrengeschenken mit anderen Fürsten bzw. Adligen, aber auch mit Bürgern und Städten. Für Herzog Ludwig (reg. 1568–1593) ist für 1586/88 auch die Verehrung eines Bechers an Bernhard von Rechberg dokumentiert, was vom Kontakt der württembergischen Herzöge mit Angehörigen der Familie von Rechberg zeugt. HStAS G 55 Bü 22 a.

¹⁹ Fleischhauer ging von der Herkunft des Doppelbechers mit dem Allianzwapen der Heudorf-Rechberg aus der Sammlung Guth von Sulz aus, ohne dies allerdings näher zu begründen. Fleischhauer 1976, S. 52.

²⁰ HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v).

²¹ Fleischhauer vermutete, dass „die spätgotischen Maserholzdoppelbecher aus der Sammlung Guth von Sulz“ 1791 veräußert werden sollten. Fleischhauer 1976, S. 126; Fleischhauer 1977, S. 23f. Im betreffenden Inventar ist innerhalb des Älteren *Ausschuß* als *Nro. 26* lediglich ein *altes von Maserholz zweibauchiges Geschirr mit einer Handhaben* gelistet. Dieser Eintrag scheint keines der Gefäße aus der ursprünglichen Siebenergruppe zu behandeln, da die im mittleren 18. Jahrhundert noch vorhandenen vier Doppelköpfe als Gruppe weiterhin zu den Kunstkammerbeständen gezählt wurden. HStAS A 20 a Bü 137, fol. 29v.

249 **Doppelbecher aus Maserholz**

Süddeutsch, 2. H. 15. Jh.

Maserholz (Bergahornwurzel?), Silber, vergoldet.

H. 33,3 cm, B. (inkl. Griff) 25,2 cm, T. 20,3 cm

Gravierte Inschrift am breiten Mündungsring des großen Bechers: *IHE[S]VS NASERENVS REX IVDIORUM*

sowie an der Mündungsfassung des kleinen Bechers: *A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM*

Geritzte Nummer an der Innenseite des Silberandes unten: *XXXVI*

Unter dem Fuß Papieraufkleber mit der Nummer 3324 und der nachträglich ergänzten Nummer 104 sowie darunter ein roter Papieraufkleber mit der Aufschrift *Königl. Münz=Kunst=und Alterth. kabinett in Stuttgart*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 104

Der große Becher hat einige kleine Sprünge unterhalb des Mündungsringes. Am Griff fehlen auf der Oberseite zwei Metallaufgaben. Am Schulterkranz und am profilierten Schaftansatz fehlen einzelne Nieten. An der Kuppawandung des kleinen Bechers zeigen sich Sprünge, ebenso am sechskantigen Schaftansatz. Die silberne Laubkrone ist stellenweise eingedrückt und mehrere Blattspitzen sind abgebrochen.

Der außergewöhnlich große hölzerne Doppelbecher gehörte zu einer Gruppe aus Maserholz gedrechselter Trinkgefäße (Inv. Nr. KK braun-blau 68, 69, 104 und 105; vgl. Kat. Nr. 248) in der württembergischen Kunstkammer. Der Doppelkopf besteht aus zwei ähnlich

geformten bauchigen Bechern, von denen der kleinere als Deckel des größeren fungiert. Der größere Becher hat einen runden profilierten Tellerfuß aus Maserholz, der über eine erhabene Rosette in einen siebenkantigen Schaft übergeht. Den unteren Abschluss des Fußes bildet die vergoldete Silberfassung. Sie wird optisch von einem Durchbruchfries aus gotischen Krabben und kurzen Ästen geprägt, der zwischen dem Standring und dem kleinteilig gezahnten Blattkranz am Fußteller vermittelt. Die bauchige, weit ausladende Kupa ist mittels einer Schraube am Schaft befestigt und endet nach oben hin in einem kurzen zylindrischen Hals. An diesem befindet sich am silbernen Mündungsring die gravierte Inschrift *IHE[S]VS NASERENVS REX IVDIORUM*. An der breitesten Stelle der Kupa setzt ein Volutengriff aus Maserholz mit Filigranaufgaben und abschließenden silbernen Blütenrosetten an. Der kleine Becher, ebenfalls von kugelförmiger Form, weist an der Mündungsfassung die gravierte Inschrift *A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM* auf. Ein sechskantiger Schaft geht mittels einer erhabenen Rosette in den runden Tellerfuß über, der in einer Fassung mit einer aufwendigen Laubwerkkrone endet. In der Standfläche des hölzernen Fußes befindet sich eine erhabene Blüte mit sechs spitz zulaufenden Blättern. Doppelköpfe aus Maserholz wurden seit dem Hochmittelalter als zeremonielles Trinkgefäß genutzt und gehörten im 15. Jahrhundert zur üblichen Ausstattung am Hofe

(vgl. auch Kat. Nr. 248).¹ Der hier besprochene Maserholzdoppelkopf wurde vermutlich um 1470 in Süddeutschland hergestellt.² Er gehört mit einer Höhe von über 33 cm zu den größten erhaltenen Exemplaren³ und wurde sicherlich als besonders repräsentatives Stück angefertigt. So zeugen nicht nur seine Größe, sondern auch die prächtige Silbermontierung mit aufwendig durchbrochener Laubwerkkrone und Fußstück sowie die christologisch-mariologischen Inschriften auf den Mündungsringen der Becher vom hohen Anspruch, den dieser Doppelbecher vermitteln sollte. Die auf Jesus bzw. Maria bezogenen Inschriften sprechen nicht gegen die Verwendung des Gefäßes im weltlichen Kontext, vielmehr sollte dem Trinkgefäß damit wohl besondere Würde verliehen und gleichzeitig himmlischer Beistand erbeten werden. Vergleichbare Inschriften begegnen vereinzelt auf spätmittelalterlichen Doppelköpfen, so z. B. auch auf einem Maserholz-Exemplar in der Wiener Kunstkammer.⁴ Sie scheinen die mit der Gefäßform verbundene Vorstellung, einen segensreichen Trank einzunehmen, widerzuspiegeln und zu verstärken.⁵ Bei dem besprochenen Exemplar deuten die ungewöhnliche Größe und die äußerst filigrane Silberkrone des kleinen Bechers darauf hin, dass der Doppelkopf schon zur Herstellungszeit primär als Schaustück konzipiert war. Er zeigt keine deutlichen Benutzungsspuren und wurde – wenn überhaupt – sicherlich nur bei außergewöhnlichen Anlässen tat-



sächlich als Trinkgeschirr genutzt.⁶ Die spätere Aufnahme eines solchen von Beginn an wohl eher als repräsentatives Werk der Drechsel- und Goldschmiedekunst denn als Gebrauchsgegenstand geschätzten Objektes in eine Kunstkammer erscheint daher nahelegend.⁷

Der Doppelbecher wurde 1686 mit weiteren acht Trinkgefäßen aus Maserholz aus dem herzoglichen Kleinodiengewölbe an die Kunstkammer überstellt (vgl. zur archivalischen Überlieferung Kat. Nr. 248). Dort ordnete Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) eine Gruppe von sieben Maserholzgefäßen dem fünfte[n] Gefach [des] Kasten[s] Y zu. Der um 1708 verfasste Inventareintrag zum vorliegenden Doppelbecher vermerkt, dass N. 4. *Das größte unter diesen antiquitäten, reichlich mit verguldetem messing beschlagen [...]* sei. Neben der Größe und dem Hinweis auf die besonders aufwendige Fassung sind außerdem die Inschriften in den Inventareintrag aufgenommen. Nachdem der große Doppelkopf mit drei verwandten Objekten zwischenzeitlich nach Ludwigsburg überführt worden war, wurde diese Gruppe ab den 1780er-Jahren als *Vier Vasen von Maserholz* innerhalb der Artefacta als Nro. 50 inventarisiert.⁸ Dabei wurden in den gleichlautenden Einträgen der Inventare Johann Friedrich Visschers (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) und Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) die vier Gefäße nicht näher beschrieben, Größe und weitere Besonderheiten des vorliegenden Stücks blieben somit unerwähnt.

Wie für die anderen Maserholzgefäße des Landesmuseums Württemberg lässt sich auch für diesen Doppelkopf nicht definitiv

bestimmen, ob das Trinkgefäß bereits in spätmittelalterlicher Zeit den Grafen von Württemberg gehörte oder später, etwa mit der Sammlung Guth von Sulz, in den Besitz der Württemberger übergang (vgl. zur möglichen Herkunft der Maserholzdoppelköpfe Kat. Nr. 248). Im Inventar der Guthschen Sammlung findet zwar explizit *[e]in grosser hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen* Erwähnung.⁹ Es muss allerdings offen bleiben, ob der stattliche Maserholzbecher mit dieser Nennung identifiziert werden kann. Der ungewöhnlich große Doppelkopf aus Maserholz mit seiner aufwendigen verguldeten Silberfassung wurde im mittleren 15. Jahrhundert als besonders repräsentatives Stück seines Typus geschaffen. Die Verwendung eines Werkstoffes, dem besondere Wirkkraft zugeschrieben wurde,¹⁰ und die Verbindung des optisch reizvollen Naturmaterials mit einer Bearbeitung mittels meisterhafter Drechsel- und Goldschmiedekunst führten dazu, dass das Objekt auch in nachmittelalterlicher Zeit geschätzt wurde und prädestinierten den Doppelbecher dafür, in eine Kunstkammer aufgenommen zu werden. Bei einer Herkunft aus der Sammlung Guth von Sulz wäre die Umwidmung des repräsentativen Trinkgeschirrs in ein Kunstkammerstück in der Zeit um 1600 erfolgt. Sicher belegen lässt sich die Wahrnehmung als kunstkammerwürdige „Antiquität“ mit der Überstellung in die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg im späten 17. Jahrhundert. [ISH]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 53v (1678):

Vier Dupplet von Maserholz, und in verguldet Silber gefast.

Vier verguldet Dupplet, auch von Maserholz. Ein dergleichen Dupplet, in weiß silber gefast.

HStAS A 21 Bü 907 (1686):

Vier Dupplet von Maserholz und in verguldet silber gefast,

j. Vier verguldt Dupplet auch von Maserholz.

Ein dergleichen Dupplet in weiß Silber gefasst.

Daneben Verweis An KunstCammer gegeben

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 1, S. 19 (1705–1723):
N. 4.

*Das größte unter diesen antiquitäten, reichlich mit verguldetem messing beschlagen, helt im Diametro orifici 4 Zoll. An dem untersten messing ring des deckel stehn diese wort: A AVE A MARIA A GRACIA A BLENA A DVMINVS A TEKVM. An dem orificio des Mundstücks: IHEVS NASERENVX REX IVDIORUM. Außen-
dig oben im deckel ist ein Wappen.*

Nahezu gleichlautend (ohne den durchgestrichenen letzten Satz):

HStAS A 20 a Bü 28 Nr. 2, S. 47 (1708?).

HStAS A 20 a Bü 33 Nr. 1, fol. 7v (1750):
4 Geschirr von Maser Holz mit Silber garniert.

Links daneben Randvermerk mit Verweis auf
HStAS A 20 a Bü 28 (2): *Lit. Y. pag 46. 47.*

HStAS a 20 a Bü 94, fol. 17r (1776):
*Nro: 154. Vier Vasen von Maserholz, davon
1. Stück mit Silber garnirt. Die anderen
3. Aber mit verguldt Kupffer beschlagen.
Stehen außen auf dem Kasten.
Randvermerk: Lit D. Nro 50.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v (1784–91):
Nro: 50. Vier Vasen von Maserholz, wovon

*eine mit Silber garniert ist, die anderen
3 aber mit vergoldetem Kupfer beschlagen
sind.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11r (1791/92):

Hinter dem Eintrag römische Ziffer: (III).

Literatur:

Kat. Stuttgart 1929–1936, 3. Lieferung,

S. 84f., Nr. 24;

Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 163–165,

Abb. 2;

Kohlhaussen 1959a, bes. S. 118, Abb. 40;

Kohlhaussen 1959b, bes. S. 29–32, Abb. 5;

Fleischhauer 1976, S. 52, Anm. 61;

Fleischhauer 1977, S. 23f., Abb. auf S. 46;

AK Karlsruhe 1970, S. 270f., Kat. Nr. 238,

Abb. 217;

AK New York 1996/97, S. 240 m. Abb.;

AK Stuttgart 2011, S. 251, Kat. Nr. III 11 a.

¹ Vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 161–166; Kohlhaussen 1959a; Kohlhaussen 1959b.

² In einigen Publikationen wird der Doppelbecher – wohl aufgrund seiner Präsenz in der 1970 gezeigten Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“ – ohne nähere Begründung an den Oberrhein lokalisiert, während Kohlhaussen von einer Entstehung in Schwaben bzw. in Stuttgart ausging. Der Karlsruher Katalog führte den Doppelbecher allerdings als süddeutsches Werk und konstatierte, dass der Ort der Entstehung von Gefäß und Fassung nicht näher zu bestimmen sei. Vgl. Kohlhaussen 1959a, S. 29–32; Kohlhaussen 1959b, S. 118f., 124; AK Karlsruhe 1970, S. 271; AK New York 1996/97, S. 240; AK Stuttgart 2011, S. 251. Für eine Datierung in die 1470er-Jahre spricht das lebhaft bewegte Blattwerk, das seine Parallelen in Werken jener Zeit findet. Vgl. AK Karlsruhe 1970, S. 271.

³ Vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 164. Die meisten Maserholzdoppelköpfe des 15. Jahrhunderts sind zwischen 18 cm und 26 cm hoch, so auch zwei im Landesmuseum Württemberg bewahrte Objekte (Inv. Nr. KK braun-blau 68, KK braun-blau 69; Kat. Nr. 248). Einzelne Exemplare des 15. Jahrhunderts erreichen, wie das vorliegende Stück und ein zweiter in der württembergischen Kunstkammer überlieferter Maserholzdoppelbecher (Inv. Nr. KK braun-blau 105), über 30 cm Höhe. Im 16. Jahrhundert entstehen dann

sogar noch größere Doppelköpfe wie das um 1552 datierte, 45 cm hohe Gefäß im Augustinermuseum in Freiburg. Eine Zusammenstellung der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Doppelköpfe bietet: Kohlhaussen 1959b.

⁴ In Wien ist ein Teil eines Doppelkopfes aus Maserholz überliefert, der auf der Oberseite des Griffes die Inschrift *MARIA* trägt (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. KK 72). Ferner sind ein silberner Doppelkopf im Metropolitan Museum in New York mit der Inschrift *Caspar Melchior Waltazar* (The Cloisters Collection, Inv. Nr. 1983.125a,b) sowie ein ehemals in der Sammlung Carl Mayer von Rothschild in Paris bewahrter Jaspis-Doppelbecher zu nennen. Dessen Inschrift, in der Maria um Beistand gebeten wird, ist nachzulesen bei: Kohlhaussen 1959b, S. 125; vgl. Von Erffa / Rittmeyer 1955, Sp. 164–166, Abb. 3. Im Landesmuseum Württemberg wird auch ein Silberlöffel aus dem späten 15. Jahrhundert mit der Inschrift *MARIA* bewahrt (Inv. Nr. WLM 1960-9), der ebenfalls von der Verwendung von christologischen bzw. mariologischen Inschriften auf weltlichem Geschirr zeugt.

⁵ Vgl. Kohlhaussen 1959b, bes. S. 124f.

⁶ Für einen ähnlich großen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, d. h. rund ein halbes Jahrhundert später, entstandenen Maserholzdoppelkopf aus der Ambraser Kunstkammer (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. KK 4945) wird vermutet, dass das Gefäß wie auch weitere zur ehemals Ambraser Sammlung gehörende Exemplare nie im praktischen Gebrauch war. Vielmehr seien diese Doppelbecher bereits als „Kunstkammergegenstände, die eine Drechselkunst auf hohem Niveau repräsentieren“, angefertigt worden. Vgl. <http://www.kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?kupoContext=default&itemId=17179925428> [15.10.2015].

⁷ Zur Ambraser Kunstkammer gehörten mehrere Maserholzdoppelköpfe und auch in der Sammlung Guth von Sulz waren wie in der württembergischen Kunstkammer entsprechende Gefäße vertreten. HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v).

⁸ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 10v; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 11r.

⁹ HStAS A 20 a Bü 4, S. 37 (= fol. 20v): *Ein grosser hülziner gethreter Kopff mit Silber beschlagen. [...] Drey grosse und kleine Duplett von hüpschen Maser gethret. Drei Becherlein von maser mit iren Deckeln.*

¹⁰ Maserholz sollte Wein einen guten Geschmack verleihen, galt als unverwesbar und war insbesondere aufgrund seiner angeblich entgiftenden Wirkung sehr geschätzt. Vgl. Kohlhaussen 1959b, S. 37; Fleischhauer 1971, S. 205, 210. Von den organischen Materialien, die in frühneuzeitlichen Kunstkammern besonders beliebt waren, galten einige als schützend bzw. heilbringend, so z. B. auch Koralle, Rhinoceroshorn oder Bernstein. Vgl. hierzu den Beitrag „Kunsthandwerk aus organischen Materialien“ von Maaike van Rijn.

250 **Standfigur eines Bärtigen. Sogenannter Wildberger Mann**

Schwaben, 1. H. 12. Jh. oder 1. H. 13. Jh.

Roter Sandstein. H. 206,0 cm, B. 42,0 cm,
T. 38,0 cm

LMW, Inv. Nr. 1978–162

Die Skulptur ist weitgehend intakt. Der rechte Oberarm wurde stellenweise abgearbeitet. Im Nacken der Figur befindet sich eine vermutlich nachträglich eingebrachte, rechteckige Aushöhlung, die von vier Klammerlöchern flankiert wird. Von der alten Farbfassung sind nur noch geringe Reste erhalten.¹

Die vollplastisch ausgearbeitete Standfigur, die 1698 in Wildberg (Lkr. Calw) aufgefunden wurde,² stellt einen bärtigen Mann mit langen Zöpfen in einem bodenlangen Gewand dar. Der Bärtige steht aufrecht mit vor dem Schoß gekreuzten Armen. Das durch feine eingeritzte Falten gegliederte Gewand wird von einem geperlten Gürtel an der Hüfte zusammengehalten, dessen Enden bis auf Kniehöhe symmetrisch herabfallen. Die Beine sind unter der Tunika nicht sichtbar, lediglich die Zehen der parallel stehenden Füße treten vorne unter dem Gewand hervor. Während Augen und Brauen sowie die Nase durch Umrisskerbungen flach angelegt sind, erscheint der tief eingehöhlte Mund weit geöffnet. Den Rücken der Figur bedecken bis zur Hüfte herabfallende Zöpfe, die in schneckenförmigen Locken auslaufen. Die kunst- bzw. kulturhistorische Einord-

nung der Skulptur und ihre Deutung sind bis heute nicht eindeutig geklärt. Die frühesten Veröffentlichungen aus dem mittleren 18. Jahrhundert von Christian Friedrich Sattler (1705–1785) brachten das Werk mit den Kelten in Verbindung³ und nahmen damit eine Einordnung vor, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren vertreten wurde.⁴ Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegt die Verortung in der mittelalterlichen – meist der romanischen – Kunst, wie sie auch 1989 von Heribert Meurer im Bestandskatalog der mittelalterlichen Skulpturen des Landesmuseums Württemberg vertreten wurde.⁵ Für eine Datierung ins 12. Jahrhundert sprechen verschiedene verwandte Steinskulpturen, die in Schwaben sowie in anderen südwestdeutschen Regionen als Bauplastik an Sakralbauten nachzuweisen sind. Stilistische und motivische Ähnlichkeiten mit dem sogenannten Wildberger Mann weisen im unmittelbaren lokalen Umfeld von Wildberg die Bildwerke am Eulenturm in Hirsau auf, die um 1110/20 datiert werden. Auch dort finden sich bärtige Gestalten mit gegürteten Gewändern, deren Augenpartien auf ähnliche Weise wie bei der Stuttgarter Skulptur stilisiert sind.⁶ Vermutlich ebenfalls in räumlicher Nähe zu Wildberg entstanden ist das heute in Freudenstadt befindliche, meist ebenfalls ins frühe 12. Jahrhundert datierte Taufbecken, an dem sich eine verwandte bärtige Figur mit langen, an den Enden schneckenförmigen Zöpfen findet.⁷ Auch

zum rätselhaften Tympanon der Altstädter Kirche St. Martin in Pforzheim, das vermutlich ebenfalls im frühen 12. Jahrhundert entstanden ist, lassen sich Verbindungslinien ziehen: das flache Relief der Binnengliederung, die ebenfalls wenig plastische Anlage von Nase und Augen sowie die Strukturierung eines Bandes durch nebeneinandergesetzte runde Kerben erinnern an die Gestaltung der aus Wildberg stammenden Standfigur.⁸

Machen die stilistisch verwandten Werke eine Datierung in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts plausibel, so finden sich für die Rekonstruktion der ursprünglichen Funktion der Figur im räumlichen und zeitlichen Umfeld keine direkten Vergleichsbeispiele. Über die Auffindungssituation der Skulptur ist lediglich bekannt, dass sie im späten 17. Jahrhundert vermutlich in einer Gartenmauer verbaut war.⁹ Es fehlen Hinweise auf ihren ursprünglichen Anbringungsort. Ein größerer Sakralbau oder eine Klosteranlage aus dem 12. Jahrhundert sind in Wildberg nicht belegt. Am ehesten könnte die Statue im Zusammenhang mit der Errichtung der Wildberger Burg gestanden haben, die allerdings erst in der Zeit um 1200 begründet wurde und im Jahr 1618 abbrannte.¹⁰ Bauteile dieser zerstörten Burg, an deren Stelle erst zwischen 1688 und 1692 ein Schloss als Sitz der württembergischen Obervögte wieder aufgebaut wurde, könnten nach 1618 durchaus als Baumaterialien verwendet worden sein. Bei einer Zuord-

nung zum ehemaligen Burgbau wäre eine Datierung der Statue ins frühe 13. Jahrhundert am plausibelsten.

Der Typus der rundplastisch ausgeformten Standfigur, die für eine allansichtige Präsentation geschaffen zu sein scheint, gibt ebenfalls Rätsel auf – so sind z. B. die oben genannten Vergleichsbeispiele allesamt reliefartig angelegt. Heribert Meurer vermutete aufgrund von abgearbeiteten Stellen sowie eines Dübelloches am Kopf, dass die Skulptur ursprünglich als Trägerfigur diente.¹¹ Er verwies diesbezüglich auf eine weibliche Standfigur am Doppelfenster der Künigundenkapelle in Burgerroth (Lkr. Würzburg), die vermutlich im frühen 13. Jahrhundert geschaffen wurde.¹² Die Grundidee einer solchen Trägerfigur klingt auch im Hirsauer Eulenturm in den Lisenen tragenden Bärtigen an, d.h. sie war im regionalen Umfeld präsent. Dennoch muss mangels weiterer Parallelen die Rekonstruktion des Verwendungskontextes des Standbildes offenbleiben. Ebenso unklar ist die inhaltliche Deutung: Neben der teils auch in jüngeren Publikationen vorgeschlagenen Identifikation mit einem heidnischen Priester¹³ wurden bei einer Datierung in romanische Zeit unter anderem eine Deutung als Prediger oder als Christus sowie eine Verortung des Motivs im profanen Bereich vertreten.¹⁴ Möglich erscheint, dass dem Standbild Unheil abwehrende Wirkung zugeschrieben wurde. So ist beispielsweise der mit einer vergleichbaren Haartracht ausgezeichnete Bärtige im Freudenstädter



Taufbecken im Kampf mit Dämonen dargestellt¹⁵ und auch die ähnlich gewandeten Gestalten am Hirsauer Eulenturm scheinen Schutzfunktion gehabt zu haben. In den Besitz der Herzöge von Württemberg gelangte das Standbild im späten 17. Jahrhundert. Erstmals sicher als Teil der württembergischen Kunstsammlungen dokumentiert ist der Wildberger Mann durch die Nennung im Tagebuch des Theologen August Hermann Francke (1663–1727) aus Halle, der am 16. November 1717 die Kunstkammer in Stuttgart besuchte und für die Eingangssituation zum Alten Lusthaus notierte: *insonderheit war zu sehen, ein von Stein in Lebens Größe ausgehauener Druide*.¹⁶ Die Wahrnehmung als besonderes Stück dokumentiert auch Christian Friedrich Sattlers „Geschichte des Herzogthums Württemberg“ aus dem Jahr 1757, in der das „Bildnus“ sogar abgebildet ist.¹⁷ Sattler schlägt wie bereits Francke eine Deutung der Statue als keltischer Priester bzw. „Druide“ der „aus Gallien über den Rhein in Deutschland eingedrunge[n] Völker“ vor.¹⁸ Diese Veröffentlichung und die vorsichtig formulierte Einordnung des Objektes stellten für die nachfolgenden Bearbeiter eine Referenz dar. So wird im frühesten überlieferten Inventareintrag zum Wildberger Mann in dem von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) nach 1773 erstellten Verzeichnis römischer Steinmonumente¹⁹ und auch in einigen späteren Inventaren auf Sattlers Publikation verwiesen. Die von

Sattler vorgeschlagene zeitliche Verortung in keltische Zeit wird in den Kunstkammer-Inventaren allerdings nicht referiert. Vielmehr wird das Standbild stets als *Nro. 30 der Antique[n] Steine* bzw. *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine*, einem zwischen 31 und 36 Objekten umfassenden Konvolut,²⁰ ohne einen Hinweis auf eine nichtrömische Provenienz geführt. Es scheint als Werk aus römischer Zeit verstanden worden zu sein, denn es wird nicht in der drei Einträge (A, B, C) umfassenden Rubrik geführt, in der räumlich zusammen mit den römischen Steinen aufbewahrte Objekte – zwei spätmittelalterliche Werke sowie ein zeitlich nicht zuzuordnendes Fußfragment – gesondert inventarisiert wurden.²¹ Zur inhaltlichen Einordnung der Statue findet sich die wohl auf Sattler zurückgehende Vermutung *Vielleicht stellt es einen alten Priester oder Druiden vor*. Im Inventareintrag scheint nicht nur Unverständnis – *Was es eigentlich abbilden solle, ist noch nicht ausgemacht* – sondern auch eine negative Bewertung der Ästhetik des Bildwerkes auf, das als *ungestaltetes Bild mit einem langen Bart und aufgesperstem Mund* bezeichnet wird. Das Standbild entsprach nicht den ästhetischen Vorlieben des beginnenden Klassizismus, wurde aber als vermeintlich antikes Werk in die Antikensammlung und Kunstkammer eingereiht und über die Jahrhunderte hinweg bewahrt. [ISH]

Quellen:

Franckesche Stiftungen, AFSt/H A 170 : 1, S. 44 (Eintrag vom 16.11.1717):

16. Unten im Hofe vor der Kunstkammer, waren viele alte Steine von Römischen Altären und Monumentis aufgestellt; insonderheit war zu sehen, ein von Stein in Lebens Größe ausgehauener Druide.²²

Sattler 1752, S. 218:

[Von der Stadt Wildberg und Bulach]

„[...] Es solle vor Zeiten auch das Bild des deutschen Götzen Tor da gewesen und unwissend wohin? weggebracht worden seyn.“

Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2:

„Ob das unter der beyligenden Figur (Tab. I.) vorgestellte Bildnus, welches in dem Fürstlichen Lusthaus dermalen sich befindet, und in diesem Herzogthum zu Wildberg entdeckt worden, ein solcher Priester oder Druide gewesen? überlasse ich billich der Gelehrten Urtheil. [...]“

Wenigstens siehet man an unserem Bildnus keine Farbe des Haars, weil es ein lauterer Sandstein ist, und noch weniger findet man einen crobylum an ihm, oder Haar-Aufsatz, wie ihn das Römische Weibervolk getragen, ausser, daß er sein Haar in zwey Zöpfe geflochten. Von den Zierden, welche Schedius den Celten gibt, trifft man auch nichts an, welches dieses Bild als einen Druiden oder Priester bezeichnen könnte. [...]

Wir sehen aber an unserem Bild keine Schuhe, sondern das Kleid bedeckt selbige, da-

hero wir nicht behaupten können, daß es ein Druide gewesen, obschon das ganze Ansehen einen Priester oder andere Gattung dergleichen Personen zu erkennen gibt. [...]“

HStAS A 20 a Bü 91, S. 13 (nach 1773; teilw. unleserlich):

5. *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine. [...]*

Nro: 30.

Ein sehr hohes ungestaltetes Bild mit einem langen Bart und aufgesperrtem Mund. Es stehet ganz aufgerichtet, und hat die Hände kreuzweiß über einander geschlagen. Was es eigentlich abbilden solle, ist noch nicht ausgemacht. Vielleicht stellt es einen alten Priester oder Druiden vor. Es ist vormals zu Wildberg entdeckt worden.

Vid. Sattler L. C. p. 64. T. 1. fig. 2. U pag. 87.

Nahezu gleichlautend, teilweise mit Hinweis auf die Veröffentlichung von Christian Friedrich Sattler, teilweise ohne Literaturverweis: HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 1, o. S. [später eingetragene Seitenzahl: S. 17?] (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 2, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 3, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 4, fol. 15v (1776); HStAS A 20 a Bü 130, fol. 158v (1784–1791); HStAS A 20 a Bü 135, fol. 169v (1784/85–1792); HStAS A 20 a Bü 150, fol. 239v (1792); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 239v (1791/92).

Literatur:

Sattler 1752, S. 218;

Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2;

Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35–37, Nr. 26 (mit ausführlicher Literaturliste zum Objekt);

Kuhn 1990, S. 82, 88, Abb. 8–10;

Jones / Pennick 1995, S. 128f.;

Schneider 2001, S. 75–90.

¹ Eine ausführlichere Zustandsbeschreibung findet sich in: Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35, Kat. Nr. 26.

² Vgl. Sattler 1757, S. 87.

³ Sattler ordnet die Skulptur den *aus Gallien über den Rhein in Deutschland eingedrunge[nen]* Völker[n], d. h. den Kelten, zu. Sattler 1757, S. 87.

⁴ Zuletzt trat Wilhelm Schneider unter Berufung auf verschiedene frühere Publikationen in mehreren Beiträgen für die Verortung der Skulptur in keltischer Zeit ein. Vgl. zusammenfassend: Schneider 2001.
⁵ Vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35f., Nr. 26. Heribert Meurer führte 1973 eine Befragung unter Kollegen – Archäologen und Kunsthistorikern – zur Datierung der Skulptur durch. Unter den 21 Antworten überwogen die Zuordnungen in mittelalterliche Zeit, wobei neun der zwölf Mittelalter-Nennungen auf die Romanik fielen. Keiner der angefragten Kollegen wertete die Skulptur als keltisch. Eine Einordnung als keltische Skulptur wurde in jüngerer Zeit mehrfach von Wilhelm Schneider vertreten. Vgl. zusammenfassend: Schneider 2001.

⁶ Zum Eulenturm in Hirsau vgl. Wischermann 1987, S. 253f., Abb. 65f.; Kalbaum 2011, S. 157f., Abb. 171.

⁷ Vgl. Wischermann 1987, S. 264, Abb. 60.

⁸ Kalbaum 2011, S. 369–373, Abb. 85f.

⁹ Der Hauptbucheintrag aus dem Jahr 1978 lautet: *Alter Bestand, Alte Inv. Nr. Lap. 102; 1698 von einer Gartenmauer in Wildberg ins herzogl. Antiquarium!* Die frühere Quelle, welche die Auffindungssituation nennt und eventuell präzisere Angaben zu der *Gartenmauer* bietet, konnte im Zuge der vorliegenden Bearbeitung des Objektes nicht identifiziert werden.

¹⁰ Zur Wildberger Burg vgl. Bernklau 1999, S. 175–177.

¹¹ Vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35.

¹² Vgl. Kuhn 1990 (mit Abbildungen). Die von Kuhn vorgeschlagene Datierung der weiblichen Trägerin

der Rundbögen des Fensters ins 10. Jahrhundert kann nicht überzeugen. Vielmehr ist ihre Entstehung im Zusammenhang mit der Errichtung der Kunigundenkapelle im frühen 13. Jahrhundert anzunehmen. Wilhelm Schneider, der den Wildberger Mann in keltischer Zeit entstanden sieht, vermutet dagegen, dass die Skulptur in einem heiligen Bezirk oder auf einem Grabhügel stand. Vgl. Schneider 2001, S. 85f.

¹³ Vgl. Jones / Pennick 1995, S. 128f.; Schneider 2001, bes. S. 86f.

¹⁴ Zusammenfassend vgl. Kat. Stuttgart 1989–2007, Bd. 1, S. 35f.

¹⁵ Vgl. Wischermann 1987, S. 264.

¹⁶ Tagebuch von August Hermann Francke, 1717; Franckesche Stiftungen, AFSt/H A 170 : 1; Eintrag vom 16.11.1717, S. 44. Einsehbar inklusive Transkription unter: <http://digital.francke-halle.de/mod2/content/pageview/41515> [06.10.2016].

¹⁷ Sattler 1757, S. 87f., Taf. I, 2.

¹⁸ Sattler 1757, S. 87.

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 91 Nr. 30, S. 13.

²⁰ Zu diesem Sammlungskomplex von bis auf den Wildberger Mann römischen Steindenkmälern, ihrer Verortung in der Kunstkammer sowie zu den unterschiedlichen Aufstellungsorten der „Antique[n]“ vgl. den Beitrag „Zeugnisse römischer Zeit“ und die zugehörigen Katalognummern von Nina Willburger.

²¹ Dem *Inventarium über die aufgestellten Antique[n] Steine* sind ab 1776 drei Objekte vorgeschaltet, die sich ebenfalls *In diesem Antiquen Zimmer befinden*. Die Objekte A und B stammen aus mittelalterlicher Zeit und werden in den Inventaren auch explizit mit Graf Ulrich dem Vielgeliebten (reg. 1433–1480) in Verbindung gebracht. HStAS A 20 a Bü 98 Nr. 1, o. S. (später eingetragene Seitenzahl: A1). Die drei Objekte werden auch in späteren Inventaren innerhalb der Kategorie der *Antique Röm.: Altar, Gedächtnuß und Bild Steine* als Sonderrubrik geführt.

²² <http://digital.francke-halle.de/mod2/content/pageview/41515> [06.10.2016].



† ΕΙΡΗΝΗΝ ΤΗΝ ΕΜΗΝ
ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ ΕΙΡΗΝΗΝ
ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΑΦ' ΗΜΙΝ

Sakrale Objekte

Carola Fey

Den sakralen Objekten wurde bislang in Publikationen zu historischen Kunstkammern keine spezielle Aufmerksamkeit gewidmet oder gar eine eigene Kategorie in den Darstellungen der Bestände zugewiesen. Da allerdings in der Forschung die sakralen Schätze und Reliquiensammlungen des späten Mittelalters immer noch als Vorbilder beziehungsweise als Vorläufer der Kunstkammern gesehen werden,¹ sollen hier Objekte, die ehemals ihren Platz in derartigen Sammlungen gehabt haben könnten, im Kontext einer frühneuzeitlichen Kunstkammer betrachtet werden. Es ist zu fragen, ob diese Gegenstände und ihre Wahrnehmungen in den Schriftzeugnissen zur Stuttgarter Kunstkammer die Vorstellung von einer Vorbildhaftigkeit oder Beziehung der Kunstkammer zu sakralen mittelalterlichen Schätzen bestätigen oder falsifizieren können. Zudem soll anhand der Stuttgarter Quellen die Vorstellung einer möglicherweise konfessionell geprägten Kunstkammer überprüft werden.² Lässt sich für die Sammlung die Idee eines protestantischen Bekenntnisraumes erkennen und welche Merkmale können hierfür in dieser Diskussion angeführt werden?

Deckel eines Elfenbeinkästchens, Byzanz, um 1000, LMW (Kat. Nr. 251).

¹ Krieger 2000, S. 83; Stefen 2012, S. 283.

² Vgl. die Einführung mit den Fragestellungen des Projekts; vgl. zu den Funktionen der Münchner Kunstkammer im Kontext der katholischen Reform Kaliardos 2013.

Für Stefan Laube zeigten die großen fürstlichen Reliquiensammlungen der Zeit um 1500, wie sie Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (reg. 1486–1525) und Kardinal Albrecht von Brandenburg (reg. 1518–1545 als Kardinal) anlegten, Parallelen zu den Kunstkammern der frühen Neuzeit.³ Als Gemeinsamkeiten benannte Laube die enzyklopädische Anlage der auf eine umfassende Präsentation der christlichen Heiligen ausgerichteten Reliquiensammlungen ebenso wie die Gestaltung der Reliquiare, in denen kostbare natürliche und künstliche Materialien zusammengefügt waren. Beide Sammlungsformen seien auf die Erkenntnis der Allmacht Gottes angelegt gewesen. In den frühneuzeitlichen Sammlungen sei diese Erkenntnis durch die Naturwahrnehmung befördert worden, während „genuin kirchliche Utensilien in der Kunstkammer keinen Platz hatten“.⁴ Bedenkt man allerdings, dass nur an wenigen Höfen große Reliquiensammlungen vorhanden waren und dass sakrale Objekte im privaten Besitz der Vermittlung göttlicher Gnade und göttlichen Beistandes dienten,⁵ so erscheint eine Parallelisierung in Bezug auf die Annäherung an das Transzendente und die Erkenntnis des Göttlichen nicht zu überzeugen.

Neben Nachlassverzeichnissen, die auch zahlreiche sakrale Objekte aus dem persönlichen Besitz württembergischer Grafen und Herzöge nennen,⁶ sind mit einer Ausnahme keine mittelalterlichen Verzeichnisse von Schätzen aus dem sakralen Kontext, die über persönliche Bezüge einzelner Personen hinaus in Verbindung mit dem württembergischen Hof zu setzen sind, bekannt. Nur das am 4. Juli 1474 aufgestellte Verzeichnis des

Silbergeschirrs Eberhards im Bart (reg. 1459–1496) enthält eine Rubrik, die im sakralen Bereich verortete Objekte belegt. Unter der Überschrift *Dis hat ain capp-lon nemlich her Cristoff* sind in diesem Verzeichnis 14 Stücke aufgeführt, die eindeutig dem sakralen Bereich zuzuordnen sind.⁷ Von diesen Kreuzen, Kusstafeln, Opferkännchen, Weihwasserkesseln und Andachtsbildern scheint jedoch kein Objekt in die Kunstkammer gelangt zu sein.

Aus der Stuttgarter Kunstkammer sind jedoch durchaus sakrale mittelalterliche Objekte erhalten, die heute von besonderer kunsthistorischer Bedeutung sind. Schon in den frühen Schriftquellen zur Kunstkammer sind bemerkenswerte Gegenstände aus dem sakralen Bereich genannt. Allerdings vermerkte der Kunstkenner Philipp Hainhofer (1578–1647) 1616 in seiner Beschreibung der Kunstkammer unter den Hunderten genannten nur sehr wenige Objekte, die offensichtlich aus dem sakralen Bereich stammten. Zusammen mit Steinschnittarbeiten wurde ein kostbares Kruzifix präsentiert: „Auf dem Tisch stehet auch ein hohes gantz guldines Crucifix, auf das kostlichste mit edlen Stainen geziert, Christus am Creutz seer kunstlich gemacht. Der Fuess darauf das Cruzifix stehet, ist dreieggget, auf jedem Egg sitzt ein Engell mit einem Zettell, dises Crucifix soll Ihr Frstl: Gn: 10 000 fl. gekostet haben, vnd habe Ich nach dem Ritter St. Georgen zue Münnichen vnd der Monstrantz zue Eystett nit baldt ein schöner vnd kunstlicher Stuckh gesehen, dass so sauber, vnd artig gemacht ist, als dises.“ Zudem sah Hainhofer „Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeenander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleisigst vbermahlt, von dem Leben vnnd Thaten Christj,

³ Laube 2013, S. 117–122.

⁴ Laube 2013, S. 122.

⁵ Vgl. Fey 2006.

⁶ Fleischhauer 1972a; Molitor 2008.

⁷ Fleischhauer 1970a, S. 33f.



Straußenei mit Fassung
und Wappen, Jerusalem,
17. Jh., LMW.

representiert fast das ganz neue Testament, ist von Mömpelgard nach Stuttgart gebracht worden. Seer würdig zusehen, seindt sonnst auch 2 noch andere Altartafeln inn diesem Zimmer zue sehen“. Er vermerkte ferner ein Relief „vom Hans de Vos inn Silber gemacht“, das die Kreuzabnahme darstellte.⁸ Mit Ausnahme des Reliefs waren die anderen Objekte offenbar in direkter Nähe zueinander präsentiert. Hainhofer waren die Ikonografie und die ursprüngliche Funktion der Objekte bewusst, er sah jedoch vorrangig deren Kostbarkeit und bewunderungswürdige Ausführung als nicht zu hinterfragende Motivationen für die Präsentation in der Kunstkammer. Allein für den Altar aus Mömpelgard bemerkte er die eindrucksvolle Vergegenwärtigung der biblischen Heilsbotschaft (Kat. Nr. 259). Generell lassen sich weder bei Hainhofer noch bei anderen Besuchern in Kunstkammern deren Verwunderung über das Vorhandensein von Objekten mit ehemals sakraler Funktion erkennen.

Nach den Plünderungen des Jahres 1634⁹ waren nur noch sehr wenige Objekte aus ehemals sakralem Kon-

text in der Kunstkammer vorhanden. Offensichtlich waren diese zu großen Teilen ihrer Kostbarkeit wegen den Raubzügen zum Opfer gefallen oder wie die Schätze, die Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) nach Straßburg verbracht hatte,¹⁰ in sichere Verwahrung gegeben worden. Das Inventar von 1642 nennt als verbliebenen Restbestand an sakralen Gegenständen lediglich *Die Jungfrau Maria, mit dem Christkindlein: sampt den H. Dreij Königen, von holz geschnitzelt, und illuminiert. Ein Canzel Deckel oder himmel, auch gemahlt. Ein Ochß, und ein Esel, von holz geschnitzelt.*¹¹ Offensichtlich handelte es sich um Holzschnitzereien, die für eine Krippenausstattung angefertigt worden waren, und um den Schalldeckel einer Kanzel, die wegen ihrer Größe und dem bescheidenen Materialwert nach den Plünderungen zurückgeblieben waren.

Das um 1624 angelegte Inventar der Sammlung Guth von Sulz nennt jeweils in eigenen Rubriken zahlreiche Andachtsgegenstände wie Paternoster aus diversen Materialien,¹² Heiligenfiguren aus Gagat und Reliquiare wie *Ein vergüllter arm, inn welchem heilighum gewesen*,¹³ also ein Armreliquiar, das eine typisch mittelalterliche Reliquiarform darstellte. Ebenso sind Kreuzfixe und Altärchen,¹⁴ Monstranzen und Wallfahrtsandenken aufgeführt.¹⁵ In den späteren Inventaren der Stuttgarter Kunstkammer sind allerdings abgesehen von Wallfahrtsandenken nur wenige dieser Objekte nachweisbar. Heiligenfiguren erscheinen, mit Ausnahme einer Jakobusfigur aus Gagat (Kat. Nr. 258), nahezu keine mehr. Möglicherweise waren diese bei der Über-

⁸ Zitiert nach von Oechelhäuser 1819, S. 309.

⁹ Vgl. zu den Plünderungen im Dreißigjährigen Krieg Fleischhauer 1976, S. 31–34, 44–47, und den Beitrag zur Geschichte der Kunstkammer von Carola Fey in diesem Band.

¹⁰ HStAS A 201 Bü 1.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 5, S. 5.

¹² HStAS A 20 a Bü 4, fol. 61r–v.

¹³ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v.

¹⁴ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 93v–95r.

¹⁵ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 137r–138r.

nahme der Guthschen Sammlung im Jahr 1653, etwa 30 Jahre nach der Anlage des Inventars, nicht mehr vorhanden oder wurden nicht übernommen, was auf eine Selektion nicht gewünschter Objekte hinweisen würde. Pretiosen wie die Pluvialschließe (Kat. Nr. 255), die im privaten Bereich des Herzogshauses erhalten geblieben und darum den Plünderungen der 1630er-Jahre entgangen waren, kamen erst aus herzoglichen Nachlässen Ende des 17. Jahrhunderts in die Kunstkammer.¹⁶ Auch das von Hainhofer beschriebene goldene Kruzifix scheint den Dreißigjährigen Krieg überstanden zu haben. Als Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) 1669 eine große Anzahl von Pretiosen in die neu eingerichtete Kunstkammer im Alten Lusthaus übergab, waren darunter auch ein großes goldenes mit Edelsteinen besetztes Kruzifix, dessen Füße mit Engeln geschmückt waren,¹⁷ und der kleine Glaszylinder mit der Kreuzigung in Elfenbein (Kat. Nr. 257), der sich unter den von Herzogin Barbara Sophia 1634 nach Straßburg geflüchteten Objekten befunden hatte.¹⁸

In den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) aus der Zeit zwischen 1705 und 1723 fällt auf, dass mittelalterliche sakrale Objekte offenbar nicht ihrer ursprünglichen Funktion nach wahrgenommen wurden. So wurde der große Reliquienschrein als Modell einer Kirche beschrieben (Kat. Nr. 252), die Greifenklaue, die aufgrund ihrer eingravierten Evangelistensymbole als Reliquiar gedient haben könnte (Kat. Nr. 260), wurde als Trinkhorn verzeichnet. Den Bronzeleuchter (Kat. Nr. 253) sah Johann Schuckard als heidnischen Kultgegenstand. Den Straußeneiern galt ein vorrangig naturkundliches Interesse und das in Spangen gefasste

Straußenei war als Reiseandenken aus Jerusalem (Kat. Nr. 126 und Abb. auf S. 787) bemerkenswert. Auch der *Jungfrau Maria ihr Länge und Dücke, Maas, von Seiden Faden*¹⁹ ist nicht in der Bedeutung einer „Heiligen Länge“ als Medium der Andacht,²⁰ sondern, zusammen mit weiteren Memorabilia, als Information aus fremdem Umfeld erfasst. In denselben Schrank wie die „Länge Mariens“, der als Kasten K außergewöhnliche und denkwürdige Objekte vereinte, ordnete Schuckard auch die Nachbildung der Heiligen Lanze ein (Kat. Nr. 256). Für die Mitte des 18. Jahrhunderts sind nochmals Zugänge im Bereich der sakralen Objekte zu erkennen: Unter den Mömpelgarder Antiquitäten, die 1741 aus dem Nachlass des letzten Mömpelgarder Herzogs in die Stuttgarter Kunstkammer kamen, waren kleine sakrale Objekte, die nach Materialgruppen in die Bestände eingeordnet wurden. So fanden sich unter Elfenbein *In einem offenen Schächtelen ohne Deckhel, eine nackende Venus von Helffenbein, Eine Maria mit dem Kindlein, eine Maria ohne Kindlein [...] Ein in Helffenbein geschnittener Christus, an die Martter Säulen gebunden*.²¹

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlagerte der Antiquar Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) zahlreiche mittelalterliche sakrale Gegenstände in die sogenannte Rumpelkammer. Unter den verschobenen Objekten waren das heute nicht mehr erhaltene Armreliquiar, das Denkendorfer Kreuz (Kat. Nr. 254)²² und der große Reliquienschrein (Kat. Nr. 252).²³ Vischer sah diese Objekte ohne präzise Datierung als alt und beschädigt an. Ein Eintrag von 1791/92 belegt in

¹⁶ HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1 (8. Februar 1686).

¹⁷ HStAS Bü 7, fol. 23r.

¹⁸ HStAS A 201 Bü 1 (20. Februar 1635).

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 20, S. 18.

²⁰ Lentjes 1995; Fey 2007, S. 150–152.

²¹ HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 8, S. 9.

²² HStAS A 20 a Bü 99, fol. 4v (1776).

²³ HStAS A 20 a Bü 137, fol. 38r.

Älterer Ausschuß. Auf dem Herrnhaus. In einer Rumpelkammer unterm Dach Im Tisch B. Schublade Nr. 43 neben zwei Salzfässchen und zwei Hifthörnern aus Elfenbein *1 Dorn, woraus die Dornen Crone Christi geflochten worden seijn solle*.²⁴ Die Formulierung lässt den Zweifel an der Authentizität des Objekts erkennen. Konkrete Altersangaben oder gar der Begriff des Mittelalters fanden keine Verwendung.²⁵

Auffallend ist in den Inventaren seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das nahezu gänzliche Fehlen von Heiligenfiguren. Ebenso fehlen weitgehend Bildthemen aus dem Leben der Heiligen bei Objekten und im Schrifttum, sowohl in den mittelalterlichen als auch in den neuzeitlichen Beständen der Kunstkammer. Dagegen bestimmten vorrangig christologische und alttestamentliche Themen die Objekte. Dies lässt die Sichtung von 556 erhaltenen Gegenständen aus dem Bereich des Kunsthandwerks und der durch Schriftquellen belegten Bücher erkennen. Darstellungen aus der Verkündigung, der Kindheit Jesu und der Passion können ebenso wie Bilder Mariens und Johannes des Täufers als im protestantischen Bereich geläufige Bildthemen erkannt werden. Mehr als dreißig erhaltene frühneuzeitliche Objekte der Kunstkammer zeigen biblische Bildthemen, unter anderem als Schnitzereien auf einer Kokosnuss (Kat. Nr. 191), auf Straußeneiern und als Elfenbeinreliefs. Gleichzeitig lassen sich für diese Objekte wie für zahlreiche Rosenkränze und ein als *Pictura Chinensis*²⁶ bezeichnetes Tafelbild mit der Darstellung zweier männlicher Heiliger (Kat. Nr. 242) die Gemeinsamkeiten des wertvollen und exotischen Materials sowie der fremdartigen Anmutung

erkennen, die für die Aufnahme der Gegenstände in die Kunstkammer von Belang gewesen sein mögen. Bei den Schriftzeugnissen sind neben Manuskripten Martin Luthers (1483–1546) und Philipp Melanchthons (1497–1560) Ablassbriefe sowie Koranschriften als Besonderheiten erwähnt. Im Inventar der Sammlung Guth von Sulz finden sich unter *Von selsamen Büchern, Schriften, Brieffen, Papyr und Dergleichen*²⁷ [...] *Ein grosser uff Pergament geschribner und mit Mahlerwerckh eingefaßter Ablaßbriff und Ein abschrift des briefes, welchen die selige Jungfrouw Maria ann die von Messina geschriben*.²⁸ Diese und weitere Manuskripte blieben in der Kunstkammer bis in das 18. Jahrhundert erhalten.²⁹

Als im Jahr 1707 Herzogin Magdalena Sibylla (1652–1712) mehrere mit eigenhändigen Widmungen versehene Bücher in die Kunstkammer gab, kamen diesen über die Merkmale der Exklusivität und der kostbaren Ausfertigung hinaus weitere Funktionen zu. Die erhaltenen Bücher, bei denen es sich um Werke lutherischer Andachtsliteratur sowie um ein illuminiertes Gesangbuch handelt (Kat. Nr. 75–79), wurden von der Herzogin offensichtlich auch als familiäre Erinnerungsstücke, die das lutherische Bekenntnis als zu bewahrenden Schatz des Herzogshauses belegen sollten, den Sammlungen überantwortet.

Bemerkenswert als lutherisches Identifikationsobjekt mag auch das in einem goldenen Einband gebundene Andachtsbuch gewertet werden, das nach Angabe des Inventarium Schmidlinianum der dänische König Friedrich II. (reg. 1559–1588) mit eigener Hand geschrieben haben soll: *Ein von König Friderico II. König, in Denne-*

²⁴ HStAS A 20 a Bü 137, fol. 53v.

²⁵ Vgl. zur Wahrnehmung der Epoche des Mittelalters den Beitrag von Ingrid-Sibylle Hoffmann.

²⁶ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 156r.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 129r.

²⁸ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 129v.

²⁹ HStAS A 20 a Bü 18, S. 30; Bü 41, S. 18–37; Bü 85, S. 7–9.

*markh geschriben in goldt eingefastes büchlein, darauf vierzeihen demant.*³⁰ Das Inventar von 1784/85 korrigierte und präzierte die Beschreibung der unter den Pretiosa aufgeführten Handschrift: *Nro: 19 Christiani IV. Königs in Dännenmarck Gebett Büchlein in Gold eingefaßt, mit 14 Stück Diamanten besezt. Voran ist Friderici II. Seines Vatters Bildnuß sehr künstlich gemahlt; Zu Ende der darinnen enthaltenen Sprüche stehen die Wortte: Hac propria Manu Scripsit Christianus IV. D. G. Rex Daniae Norwegiae p. p. Anno Domini 1610 aetatis 33 in einem mit Gold gestikten Beuttel, das Büchlein ist 3 ¼ Zoll lang, und 2 ¼ Zoll breit. Am Ende ist ein Engel gemahlt, welcher zwaij Waggen hält. Auch ist Königs Christiani IV. Bildnuß auf einem ovalen Kupffer blättlen darinnen. Randvermerk: Der Beutel fehlt.*³¹

Bei diesem Büchlein handelte es sich offensichtlich sowohl um ein kostbares Objekt exklusiver Herkunft als auch um eine Referenz auf das in der Führungsrolle des frühneuzeitlichen Luthertums gesehene dänische Königshaus. Der Eintrag lässt das Objekt als Vermächtnis Christians IV. (reg. 1588–1648) erscheinen, der es im Alter von 33 Jahren, das heißt im Alter Christi, als dieser gekreuzigt wurde, als „Alter Christus“ geschrieben hatte. Als dynastische Verweise auf den Spitzenahn des Herzogshauses Württemberg und dessen Identifikation als christlicher Pilger dienten auch der Rosenkranz und der Kalender (Abb. rechts) Herzog Eberhards im Bart, in dem seine Wallfahrt nach Jerusalem vermerkt ist.³²

Die Beobachtungen zu sakralen Objekten in der Stuttgarter Kunstkammer bestätigen die These, nach der sakrale Schätze und Reliquiensammlungen des späten

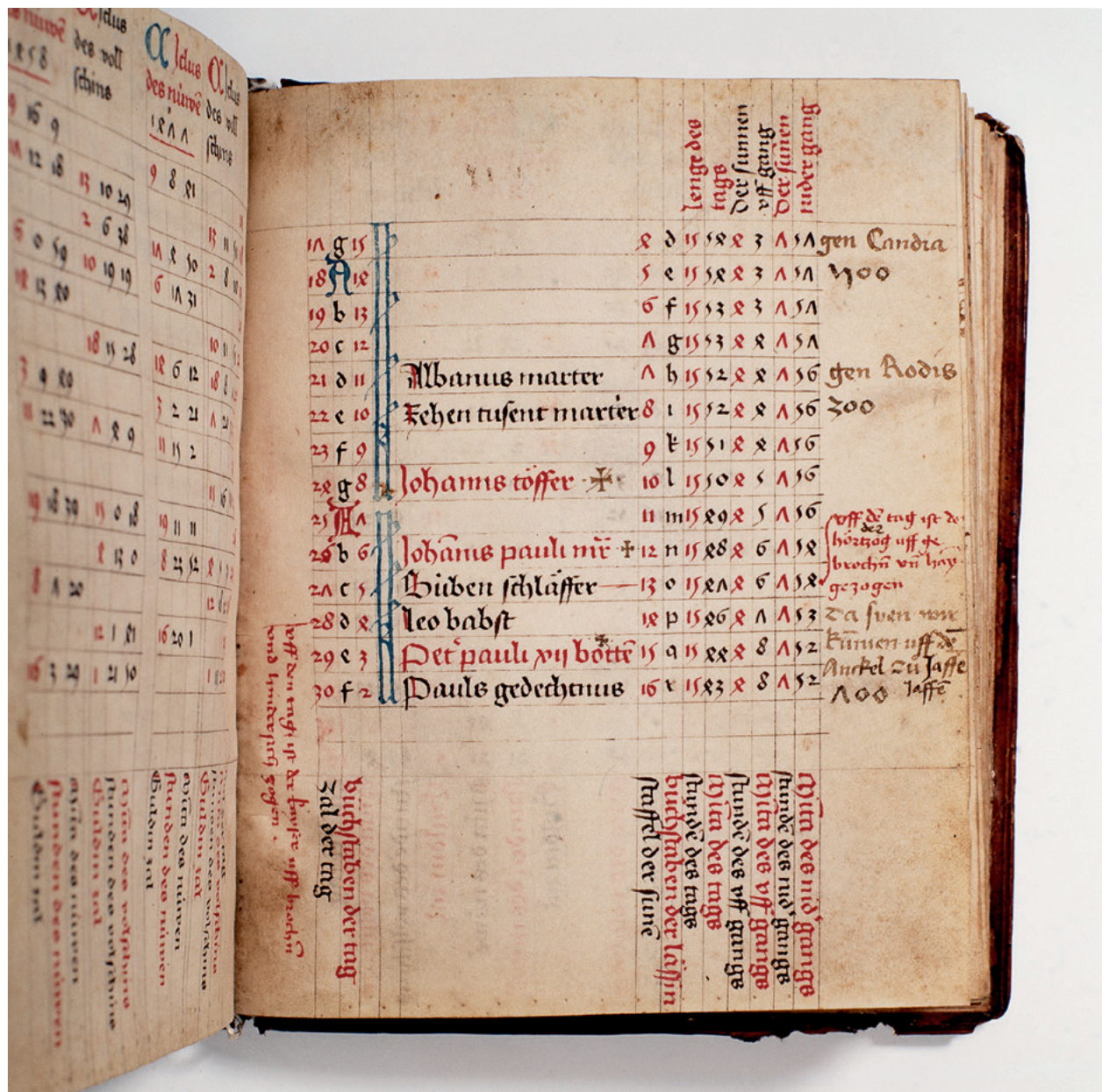
Mittelalters als Vorbilder oder Vorläufer der Kunstkammern dienten, nicht. Die zu verschiedenen Zeiten in die Kunstkammerbestände integrierten ehemals religiösen Gegenstände lassen keine Merkmale des liturgischen Gebrauchs oder der privaten Andacht erkennen.

Für eine protestantisch ausgerichtete Kunstkammer sprechen das weitgehende Fehlen von Objekten aus der altgläubigen Liturgie wie Vasa Sacra und Reliquien. Als konfessionell geprägt lässt sich auch die Auswahl der Bildthemen werten. Außerdem sprechen einzelne Objekte wie das Gebetbuch König Christians IV. von Dänemark für dezidiert lutherische Leitbilder. Die Idee eines protestantischen Bekenntnisraumes, für die auch eine räumliche Präsentation und Kontextualisierung spezieller Objekte zu erwarten wäre, ist jedoch nicht zu fassen. Insgesamt kamen sakrale Objekte offensichtlich nicht vorrangig aufgrund ihrer ursprünglichen Funktion in die Kunstkammer. Vielmehr zeigt sich das Interesse am kostbaren Material, an künstlerischer Ausfertigung sowie an Identifikationsmedien des lutherisch geprägten württembergischen Herzogshauses.

³⁰ SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 1.

³¹ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 44v.

³² AK Stuttgart 1985b, S. 13f., Nr. 5 und S. 29f., Nr. 18a. Die Objekte befinden sich heute in Privatbesitz.



251 Elfenbeinkästchen

Byzanz, um 1000

Elfenbein, Reliefschnitzerei. H. 5,5 cm, B. 16,5 cm, T. 9,0 cm

Inschrift: *EIPHNNH THN EMHN / ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ
ΕΙΡΗΝΗΝ / ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΑΦΙΗΜΙ ΥΜΙΝ*

LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 63 (alte Inv. Nr. KK blau 63, KK braun 63)

Das Objekt weist starke Zerstörungen durch das Anbringen von Scharnieren und Schloss auf. Dadurch sind die Inschriften an Längs- und Schmalseiten des Deckels fragmentiert.¹ Der Deckel ist um 180 Grad verdreht aufgesetzt. Die Reliefs an den Schmalseiten fehlen. Es zeigen sich Risse an den Schmalseiten sowie Bohrlöcher im Deckel. Einzelne Hände, Köpfe und Blattbüschel sowie ein Rand an der unteren Schmalseite sind abgebrochen.

Das Elfenbeinkästchen ist an drei Seiten mit Reliefs geschmückt. Das Deckelrelief stellt, unterbrochen von der dreizeiligen Inschrift, in zwei Zonen die Himmelfahrt Christi dar. Die durch das Schloss als Vorderseite definierte Langseite zeigt die Anastasis, den Abstieg Christi in die Vorhölle, während die gegenüberliegende Zone Reliefs mit den Figuren von König David und vier Propheten trägt. Die verlorenen Reliefs der Schmalseiten bildeten, wie die Reste von Inschriften anzeigen, die Kreuzigung und die Auferstehung ab. Bemerkenswert ist die ungewöhnliche Darstellung der Anastasis, die als zentrales Bildelement Christus zeigt,

wie er eilig über die am Boden liegende Figur des Hades schreitet und den knienden Adam zu sich heranzieht. Zu beiden Seiten der Szene stehen je zwei geöffnete Sarkophage, denen je zwei Figuren entsteigen, die sich mit in ihre Mäntel gehüllten Händen zu Christus wenden. Die untere Bildzone des Deckels stellt auf welligem Boden stehend die lebhaften Figuren der zwölf Apostel und in ihrer Mitte leicht erhöht auf einem Sockel Maria dar. In leicht gedrehter Körperhaltung blicken die auf Erden Zurückgebliebenen gestikulierend nach oben. Die sich in einen weiten Bildraum erstreckende Fläche füllen Bäume, die auf das in einer Landschaft stattfindende Geschehen verweisen. Darüber erscheint als Botschaft Christi in griechischer Sprache die dreizeilige Inschrift nach Evangelium des Johannes (14, 27): „Meinen Frieden gebe ich Euch, meinen Frieden lasse ich Euch.“ Von vier Engeln umgeben, scheint die direkt an den oberen Rand stoßende Mandorla mit dem thronenden Christus dem Bildrahmen entschweben zu wollen. Sämtliche Bildelemente unterstützen diese Bewegungsrichtung. Die Ikonografie ist somit auf die Hoffnung nach Auferstehung und die Aufnahme in den Himmel nach dem Vorbild Christi ausgerichtet.

Zwar verweisen einzelne Stilelemente wie die konkave Mandorla und die Gewandbehandlung auf eine mögliche Entstehung des Kästchens in der frühen Palaiologenzeit um 1300.² Vor allem der paläografische Befund³ und die Komposition der Apostelgruppe,

die sich in abendländischen Elfenbeinschnitzereien wiedererkennen lässt,⁴ sprechen für die byzantinische Herkunft und die Datierung in das 10./11. Jahrhundert. So sind im Kunsthistorischen Museum in Wien ein in Metz um 980 entstandenes Relief vom Rückdeckel eines Bucheinbandes (Inv. Nr. 7284) und im Kölner Museum Schnütgen ein weiteres Relief der Himmelfahrt erhalten (Inv. Nr. B 2), die sich ikonografisch und stilistisch an der Stuttgarter Darstellung der Himmelfahrt orientieren.⁵ Das Stuttgarter Elfenbeinkästchen ist in den Inventaren des 17. Jahrhunderts aufgrund der knappen Beschreibungen nicht sicher belegt. Es lässt sich mit Vorsicht einem Eintrag im Verzeichnis der von Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) nach Straßburg verbrachten Objekte zuordnen, der ein elfenbeinernes Kästchen mit medizinischen Sachen benennt. Mit Werner Fleischhauer kann in einem Kästchen, das möglicherweise irrtümlich als aus Rhinozeroshorn gefertigt angegeben wurde, das byzantinische Kästchen vermutet werden. In den Inventaren des 18. Jahrhunderts ist das Objekt dann eindeutig zu identifizieren. Bemerkenswert ist, dass der heutige Befund der durch die Schließen verursachten Zerstörungen und die fehlenden Details nicht notiert wurden. Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) identifizierte das sakrale Bildthema und die mit der Himmelfahrt Christi in Beziehung stehenden Bibelworte des Deckels.⁶ Sein Inventareintrag diente den folgenden



Verzeichnissen als Vorlage. Das byzantinische Elfenbeinkästchen wurde mit der griechischen Inschrift auf dem Deckel als alt und aufgrund seines Materials und der kunstvollen Reliefschnitzereien als kostbares Kunstkammerobjekt wahrgenommen. [CF]

Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635):
Ein viereckhicht Lädlin von helffenbain von geschnittenen Bildern, darin Allerhandt Alte Medicinalische sachen.

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 369 (1670–1690):
Ein klein helffenbeinern durchgebrochen trüchlein.

HStAS A 20 a Bü 11, Nr. 3 (um 1680–1690):
Ein Antiq von Rhenoceroshorn geschnitten kleines Kästlein mit griechischer schrift.

HStAS A 20 a Bü 20, S. 16 (1705–1723):
Ein kunstreich helffenbeines Drüchlein mit allerhand biltern ringst umb, auf dem deckel

ist die Himmelfahrt Christi, und stehn in griechischer sprach die Wort Christi EIPHNHN THN EMHN ΔΙΔΩΜΙ ΥΜΙΝ : EIPHNHN THN EMHN ΑΦΙΗΜΙ ΥΜΙΝ. ist lang 7 Zoll, breit 4 Zoll hoch 2 ½ Zoll, bezeichnet C. grün.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r (1776):
Nr. 37 Ein Trüchlein von Elffenbein, von alter Arbeit, auf dem Deckel ist die Himmelfahrt Christi abgebildet, mit der Beischrift:
vgl. oben.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 16v unter Nr. 95 (1784/85); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 18v–19r unter Nr. 95 (1791/92).

Literatur:

Goldschmidt / Weitzmann 1934, S. 30f., Nr. 24 a-e;
Rice 1959, S. 73, Nr. 147;
AK Köln / Brüssel 1972, Bd. 1, S. 174, Nr. B 6

(Joachim M. Plotzek);
Wessel 1974;
Fleischhauer 1976, S. 90, 98;
AK Hildesheim 1998, S. 97, 104f., 156f., Nr. 37;
Hanson 1998;
Stuttgart 1998, S. 80, Kat. Nr. 56 (Heribert Meurer);
Rhoby 2010, S. 325.

¹ Vgl. die Rekonstruktion der Inschriften auf den Deckelseiten bei Rhoby 2010, S. 325.

² Wessel 1974, S. 18.

³ Rhoby 2010, S. 325.

⁴ Goldschmidt / Weitzmann 1934.

⁵ AK Köln / Brüssel 1972, Bd. 1, S. 174 (Joachim M. Plotzek).

⁶ HStAS A 20 a Bü 20, S. 16.

252 Reliquienschrein

Köln, um 1200

Holz, Bein, Kupferguss vergoldet, Braunfirnisplatte. H. 33,5 cm, B. 53,8 cm, T. 27,0 cm

Inschrift Längsseite: *S(AN)C(TV)S CASSIVS / S PHILIPPVS / S / IOHANNES / S PETRVS / ICH XPS / S PAVLVS / S / ANDREAS / S IACOB / S(AN)C(TV)S VICTOR*

Längsseite: *S(AN)C(TV)S MAVRICIVS / S IVDAS / S / SIMON / S THOMAS / IHC XPS / S MATHEVS / S / MATHIAS / BARTHOLMEVS / S(AN)C(TV)S GEREON¹*

LMW, Inv. Nr. KK blau 125

Der Schrein hat nach einer zwischen 1961 und 1973 vorgenommenen Restaurierung wieder den ursprünglichen vergoldeten Hintergrund der Figuren erhalten. Einige verlorene Schnitzerelemente sind durch Kunststoffabgüsse ergänzt. Die Löcher auf den Pultdachflächen lassen auf fehlende Aufsätze schließen.²

Der in Gestalt einer dreischiffigen Basilika angelegte hölzerne Kasten erhebt sich über einer nach außen abgeschrägten Sockelplatte. Er ist von Knochenschnitzereien umkleidet. Vertikale und horizontale Ornamentstreifen gliedern die figürlichen Darstellungen. Die Längsseiten der Erdgeschosszone zeigen zwischen Pilastern je sechs stehende Apostel, deren Mitte jeweils die Figur Christi einnimmt. Inschriften auf dem Gebälk weisen die Dargestellten namentlich aus. An den Ecken sind gewappnete Ritterfiguren mit erhobenen Schwertern postiert, die sich durch ihre namentlichen Bezeichnungen als Märtyrer der Thebäischen Legion zu erkennen geben. Die Pultdächer sind mit szenischen Darstellungen aus der Jugend Jesu belegt, während die Hochwände des

Mittelschiffs Brustbilder von Propheten zeigen. Die Dachflächen sind je acht Halbfiguren von Engeln und Bewaffneten vorbehalten. Eine Schmalseite des Schreins zeigt die Kreuzigung Christi und im Giebfeld darüber den thronenden Auferstandenen mit Segensgestus. Die Gegenseite ist dem Ostergeschehen mit den drei Frauen am leeren Grab sowie im Giebfeld dem von zwei Engeln begleiteten Auferstandenen gewidmet. Der Boden des Schreins ist durch eine Kupferplatte verschlossen, die mit Lilienornamenten in Braunfirnis gestaltet ist. Die durch eine Klappe zu schließende Öffnung in der Mitte der Bodenplatte lässt die Funktion des Objekts als Reliquienbehältnis erkennen. Auch die gestielten Kugelfüße aus Kupferguss, die dem Schrein die Schwere der Bodenhaftung nehmen, verweisen auf den Charakter des transportablen Reliquiengefäßes. Dem Thema des heiligen Behältnisses ist die gesamte Gestaltung gewidmet, bei der sich Apostel und Engel als Zeugen und die Gerüsteten als Verteidiger des heiligen Inhaltes präsentieren. Adolph Goldschmidt nahm den Schrein in sein grundlegendes Werk zu den Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit auf.³ Ausführlich hat sich in jüngerer Zeit Markus Miller dem Objekt gewidmet.⁴ Anhand des Vergleichs mit den Turmreliquiaren in Darmstadt, Regensburg und Berlin⁵ konnte Miller die schon von Goldschmidt erkannte Zugehörigkeit des Schreins zu einer für das 12. und das 13. Jahrhundert deutlich fassbaren Kölner Beinschnitzerwerkstatt analysieren. Der sich gleichende figürliche Formschatz der genannten Werke lässt auf die serielle Herstellung einer nach dem Baukastenprinzip arbeitenden Werkstatt schlie-

ßen.⁶ Ebenso wie der Werkstattvergleich verweisen auch die dargestellten Heiligen Gereon, Mauritius, Cassius und Viktor auf den Kontext rheinländischer Heiligenverehrung.⁷ In seiner architektonischen Anlage zeigt der Stuttgarter Reliquienschrein markante Ähnlichkeiten zu dem wahrscheinlich von Nikolaus von Verdun (1130/40–nach 1205) in den 1180er-Jahren begonnenen Kölner Dreikönigsschrein.⁸ Während Anton von Ew es für möglich hielt, dass der Typus des Stuttgarter Schreins bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Köln geprägt und später von Nikolaus von Verdun für den Dreikönigsschrein übernommen worden sein könnte,⁹ sah Markus Miller eine gegenseitige Beeinflussung der betreffenden Kölner Goldschmiede- und der Elfenbeinwerkstätten.¹⁰ Birgit Bänsch folgend, die den Stuttgarter Reliquienschrein als Nachahmung des Schreins der Heiligen Drei Könige bezeichnete,¹¹ lässt dieser sich als eine weniger aufwendige Assoziation des kostbarsten Kölner Heiligtums werten. So wurde der Stuttgarter Schrein vermutlich in Reaktion auf das prominente Werk im Kontext der Verbreitung des Kultes der Kölner Heiligen geschaffen. Fleischhauer brachte den Reliquienschrein mit dem Eintrag im Inventar Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) in Verbindung, wo er in Kasten K im fünften Fach mit einer in den Inventaren seltenen Herkunftsangabe *ist von Geheimen Secretario Schäfer zur KK verehrt* bezeugt ist.¹² Der Schrein erscheint in diesem Inventar im Kontext exotisch verstandener Objekte wie türkischer Becher und indischer Holzarbeiten. Spätere Inventareinträge griffen die Beschreibung als *Modell einer Kirchen*, das mit Beinschnitzereien belegt ist, auf.¹³ Die



in allen Inventaren bemerkte Schadhaf-
tigkeit wurde nicht behoben, sodass der Anti-
quar Johann Friedrich Vischer (1726–1811,
tätig: 1768/69–1791) den Schrein zum Aus-
schuss ordnete.

Die Inventare geben keinen Hinweis auf die
zeitliche Einordnung des Werks, auf seine
ehemalige Funktion im sakralen Kontext
oder gar auf ein berühmtes mittelalterliches
Vorbild. Vielmehr sind die außergewöhnliche
Ästhetik von Material und Gestaltung, der
Erhaltungszustand sowie der Überbringer des
Objekts als Zeugnisse der zeitgenössischen
Wahrnehmung in den Inventaren erfasst. [CF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 22 (zwischen 1705
und 1723):

*Ein schönes Modell einer Kirchen von lauter
Bein und Knochen außwendig überzogen, mitt
vielen Biltern und dergleichen gezieret, ist von
Geheimen Secretario Schäfer zur KK verehrt.*

Eine Inventurnotiz am Rand vermerkt: *schad-
hafft an etlichen figuren.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3, o. S. (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 86, S. 7 (1771/73):

*Nr. 42 Ein Modell von einem Kirchlein, so
auswendig mit lauter Gebeinen, u. Knochen
überzogen, und mit zerschiedenen Bildern
gezieret ist. Hie, und da Schadhafft. Stehet
der Zeit oben auf dem Kasten R.*

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 38r (1791/92):

*Ein Modell von einer Kirchen, so auswendig
mit lauter Gebeinen überzogen und mit zer-
schiedenen Bildern gezieret ist. schadhafft.*

Literatur:

Goldschmidt 1923, S. 27, Kat. Nr. 80 a–d;
AK Köln 1973, Bd. 2, S. 384;
Fleischhauer 1976, S. 97f.;

AK Köln 1985, Bd. 2, S. 416, Kat. Nr. F 57
(Birgit Bänsch);

AK Darmstadt / Köln 1997/1998, S. 72–75,
Kat. Nr. 17, S. 137–144;

AK Dresden 2006, S. 229–231, Kat. Nr. IV.38
(Markus Miller);

AK Köln 2014, S. 154–155 (Carola Fey).

- ¹ Zitiert nach AK Darmstadt / Köln 1997/98, S. 137.
- ² Vgl. detailliert AK Darmstadt / Köln 1997/98,
S. 140, 143.
- ³ Goldschmidt 1923, S. 27.
- ⁴ AK Darmstadt/Köln 1997/98, S. 72–75, Kat. Nr. 17,
S. 137–144.
- ⁵ AK Darmstadt/Köln 1997/98, Kat. Nr. 5, 23, 27, 28.
- ⁶ AK Dresden 2006, S. 229 (Markus Miller).
- ⁷ AK Dresden 2006, S. 231 (Markus Miller).
- ⁸ AK Köln 1985, Bd. 2, S. 221 (Rolf Lauer).
- ⁹ AK Köln 1973, Bd. 2, 1973, S. 384.
- ¹⁰ AK Dresden 2006, S. 231 (Markus Miller).
- ¹¹ AK Köln 1985, Bd. 2, S. 416 (Birgit Bänsch); AK
Köln 2014, S. 154–155 (Carola Fey).
- ¹² HStAS a 20 a Bü 20, S. 22. Jakob Schäfer († 1728)
war Geheimer Sekretär und Lizenziat am württember-
gischen Hof. Vgl. Dienerbuch 1957, Bd. 1, § 1160;
Fleischhauer 1976, S. 97f.
- ¹³ Vgl. die hier angeführten Quellen.

253 Leuchter

Maasgebiet oder Schwaben, Mitte 12. Jahrhundert
Bronze, vergoldet. H. (mit Dorn) 45,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK weiß 5

Die Silbereinlagen, die den Rand des Sockels, die aufwärts führenden Kanten, die Spiralen des Schaftes und den Rand der Lichtschale schmückten, sind verloren. Die Innenseite der Lichtschale zeigt eine kleine Ausbruchsstelle.

Der Leuchter besteht aus fünf einzeln gegossenen Elementen, die durch eine lange Schraube zusammengehalten werden.¹ Der dreiseitige Sockel erhebt sich über drei Drachenfüßen, denen oben drei Drachen entsprechen, die die Lichtschale stützen. Der Sockel trägt den von zwei gedrückten Knäufen gerahmten Schaft. Sockel, Knäufel und Schaft sind aus durchbrochen gearbeiteten bandförmigen, vielfach verschlungenen Drachenkörpern und palmettenartigen Blättern gebildet. Während die Drachen am Sockel sämtlich mit den Köpfen nach unten ihre tragende Funktion anzeigen, erscheinen die Drachen in den Spiralwindungen des Schaftes mit nach oben gerichteten Köpfen, die jeweils von den Schwänzen der darüber liegenden Tiere umfassen werden. Ränder und Kanten des Sockels, das den Schaft umwindende glatte Band sowie der Rand der Lichtschale waren mit einer Silbertauschierung geschmückt, die, heute verloren, als Träger einer Inschrift angenommen werden kann.²

Die sorgfältige Ausarbeitung aller Elemente lässt auf einen in Lothringen geschulten Meister schließen, während die Strichelung der Tiere und Ranken einem wahrscheinlich aus Blaubeuren stammenden Türzieher vergleichbar ist. Der im süddeutschen Raum einzigartige romanische Schaftleuchter lässt sich in seinen formalen Merkmalen mit dem wahrscheinlich noch im 10. Jahrhundert entstandenen Leuchterpaar in Kremsmünster³ und den ebenfalls als Paar erhaltenen Schaftleuchtern in Fritzlar in Verbindung bringen, die um 1200 datiert werden.⁴ Diese Schaftleuchter sind ebenfalls auf dreiteiligen Sockeln mit spiralförmig dekorierten und mit Knäufen gegliederten Schäften gestaltet. Die Vergleiche verweisen zudem auf die Annahme, dass die Leuchter meist paarweise als Altargerät für die flankierende Aufstellung zuseiten des Altarkreuzes geschaffen wurden. In ihren kostbaren Ausführungen bezeugen die Leuchter ihre sakrale Funktion, die seit dem 11. Jahrhundert aus den kirchlichen Vorschriften hervorging, die besagten, dass keine Messfeier ohne Kerzenlicht zelebriert werden durfte.⁵ Erstmals ist im Inventar von 1654 *Ein alter hoher Leuchter, von Metall gegossen* genannt.⁶ Die Inventareinträge vermerken das hohe Alter, ohne jedoch eine Einordnung des Leuchters als mittelalterlich vorzunehmen. Das Schuckardsche Inventar spricht das Objekt in einer ausführlichen Beschreibung erstmals als Grabfund an und versucht, den Leuchter anhand eines Literatur-

verweises in den Kontext heidnischer Opferrituale einzuordnen.⁷ Die Inventare von 1771, 1776–1784, 1784/85 und 1791/92 überliefern eine gekürzte Beschreibung des Schuckardschen Inventareintrags, wobei sie die Herkunftsangabe als Grabfund und die durch die Literatur belegte Vergleichbarkeit mit antiken heidnischen Leuchtern beibehalten.⁸ Offensichtlich wurden die Drachendarstellungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr im mittelalterlichen Sinn als das gebändigte und dem Christentum dienstbar gemachte Böse verstanden. Die Silbereinlagen waren offenbar zu diesem Zeitpunkt schon verloren. Seine komplexe und in den Drachenfiguren unverständliche, fremdartig anmutende Gestaltung scheint den mittelalterlichen Leuchter als Kunstkammerobjekt ausgezeichnet zu haben, dem eine antike Herkunft zugeschrieben werden konnte. [CF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 6, S. 67 (1654):

Ein alter hoher Leuchter, von Metall gegossen.

HStAS A 20 a Bü 19, S. 21 (1715–1723):

Im untersten Gefach L

Noch ein ander metalliner antiquer, in einem Grab gefundener groser Leuchter von kunstreicher arbeit, ist hoch anderthalb schue, und steht auf draij füßen, hat fast ein ansehen, alß wie vom Rosino, lib. III Antiquitatum Romanorum, und von Guilielmo in Choul in



seinem tractatu de veterum Romanorum Religione beschrieben werden die Candelabra so die heiden bei ihren Opfern gebraucht; das obere theil woraus eine eiserne spitz in die höhe geht, ist rundt, 5 Zoll weit und diese spitzt sich aber allgemächlich, und wird gehalten von drej drachen, welche mit den rachen die schale oben halten: darunter fängt der halß oder stiehl des leuchters an, oben und unten mitt einem durchbrochenen runden knopff, der halß zwischen solchen knöpfen ist auch wie die beide knöpf, hohl und durchbrochen, 5 Zoll lang, gewunden mit allerley figuren von drachen: der fuß breitet sich weit auß, in dreij rundt, mit drachen-

köpffen und über denselbigen noch 3 andere geflügelte drachen, zwischen solchen 3 füßen seind noch 3 andere ecken, so nicht biß auf den boden gehen, ringst umb und umb mit vielen Geflügelten und in einander geschrenckten drachen außgearbeitet, und anfangs übergültet gewesen, die distantz eines fuses von dem anderen helt 10 Zoll.

HStAS A 20 a Bü 83, S. 2, Nr. 5 (1771):
Ein antiquer metallener 1 1/2 Schuh hoher Leuchter, so auch in einem Grab gefunden worden. Er hat fast ein Ansehen, als wie von Rosino Libr. III. Antiquatum Romanorum, u. von Guilielmo du Choul in seinem Tractatu de

Veterum Romanorum Religione, die Candelabra, so die Heijden bei ihren Opfern gebraucht, beschrieben werden. Der gantze Leuchter ist von durchbrochener Arbeit, die aus lauter in einander geflochtenen Drachen bestehet, und auch die 3. Füße stellen geflügelte Drachen vor.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 93, o. S., Nr. 5 (1776–1784);
HStAS A 20 a Bü 130, fol. 116v, Nr. 5 (1784/85); HStAS A 20 a Bü 151, fol. 179r, Nr. 5 (1791/92).

Literatur:

Von Falke / Meyer 1935, S. 27 und Kat. Nr. 196;
AK Stuttgart 1977, S. 523f., Kat. Nr. 699 (Peter Bloch);
Kat. Stuttgart 1998, S. 86, Kat. Nr. 62 (Heribert Meurer).

- ¹ Stuttgart 1998, S. 86 (Heribert Meurer b).
- ² AK Stuttgart 1977, S. 523 (Peter Bloch).
- ³ Fillitz / Pippal 1987, S. 65f.
- ⁴ Von Falke / Meyer 1935, S. 27 und Kat. Nr. 196, Kat. Nr. 2 (Kremsmünster), Kat. Nr. 105 (Fritzlar).
- ⁵ Umfassend zu Geschichte, Gestalt und Funktion der Altarleuchter Braun 1932, S. 492–530, hier S. 493; Stiegemann 2008, S. 75.
- ⁶ HStAS A 20 a Bü 6, S. 67.
- ⁷ HStAS A 20 a Bü 19, S. 21.
- ⁸ HStAS A 20 a Bü 83, S. 2, Nr. 5; Bü 93, o. S., Nr. 5; Bü 130, fol. 116v, Nr. 5; Bü 151, fol. 179r, Nr. 5.

254 Reliquienkreuz

wahrscheinlich Jerusalem, 1. Drittel 12. Jh.

Silber, vergoldet, Türkise, Amethyste, Almandine,
Holz, Marmorsplitter. H. 23,0 cm, B. 11,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK grün 131

Der Erhaltungszustand ist insgesamt gut, einige
Edelsteine sind verloren.

Das als Doppelkreuz gestaltete Reliquiar besteht aus einem Holzkern, der mit vergoldetem, gestanztem Silberblech überzogen ist. Eine der Doppelkreuzform folgende schlitzförmige Öffnung an der Vorderseite, die ebenso wie die Gesamtform des Kreuzes von Schnurrändern gerahmt ist, gibt den Blick auf die eingelegten Kreuzreliquien frei. An den sechs Kreuzenden befinden sich kreuzförmige filigrane Rosetten, welche die Lage weiterer Reliquien anzeigen. Diese als Marmorsplitter vom Grab Christi betrachteten Partikel sind frei ansichtig und berührbar. Zuseiten der Reliquienöffnungen auf der Vorderseite des Kreuzes sind in Filigranarbeiten gefasste Türkise, Amethyste und Almandine paarweise angeordnet. Die nur mit Stanzarbeiten gezielte Rückseite zeigt in Perlstäbe eingefasste Palmettenranken sowie zentral am unteren Kreuzarm ein Medaillon mit dem Lamm Gottes, an den langen Kreuzenden die Evangelistensymbole sowie zwei Engel in Medaillons an den Enden des kleinen Kreuzarmes. Die Seitenflächen sind ebenfalls mit gestanzten Silberblechen belegt. Das Kreuz lässt sich einer Gruppe von elf er-

haltenen Reliquienkreuzen zuordnen, unter denen sich heute in Augsburg und Barletta in Italien verwahrte Objekte befinden. Die europäische Verbreitung und die Stanzarbeiten ließen Heribert Meurer darauf schließen, dass solche Kreuze in größerer Anzahl hergestellt wurden und in Jerusalem als Reliquiare aus dem Heiligen Land an Pilger verkauft wurden.¹ Die Doppelkreuzform lässt sich als gestalterische Absicht werten, welche die Herkunft aus dem Heiligen Land und damit die Authentizität der Reliquien anzeigen sollte.²

Das Reliquienkreuz steht im Zusammenhang mit der Gründung des Chorherrenstifts zum Heiligen Grab in Denkendorf. Anlässlich seiner nach 1120 unternommenen Pilgerreise nach Jerusalem hatte der Edelfreie Berthold seine Kirche in Denkendorf dem Orden vom Heiligen Grab übertragen. Nach seiner Rückkehr übergab Berthold die Reliquien vom Kreuz und vom Grab Christi, die er vom Patriarchen Germond de Picquigny († 1128) von Jerusalem erhalten hatte, den Denkendorfer Chorherren.³ Denkendorf entwickelte sich wegen dieser bedeutenden Reliquien zum viel besuchten Wallfahrtsort. Fleischhauer verweist auf ein Privileg, wonach die Wallfahrt nach Denkendorf als gleichbedeutend mit der zum Heiligen Grab nach Jerusalem gewertet wurde.⁴ Als Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) 1598 Gerätschaften aus den säkularisierten Klöstern des Landes einziehen ließ, waren darunter auch die Pluvialschließe (Kat. Nr. 255) und

das Doppelkreuz aus Denkendorf.⁵

Das Kreuz stellt aufgrund seiner vergleichsweise gut dokumentierten Herkunft eines der historisch bedeutendsten mittelalterlichen Objekte des Landesmuseums Württemberg dar. Es ist eines der wenigen erhaltenen hochmittelalterlichen Reliquiare, die mit Kontakten zum Heiligen Land in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und mit einem regional bedeutenden mittelalterlichen Wallfahrtsort in Verbindung zu bringen sind.

In der Kunstkammer ist das Kreuz erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) nachweisbar. Offensichtlich befand es sich während des Dreißigjährigen Krieges im persönlichen Bereich der herzoglichen Familie, sodass es wie die Pluvialschließe den Plünderungen als eine der wenigen Goldschmiedearbeiten entging. In der Amtszeit des Antiquars Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) wurde es vermutlich wegen der als alttümlich empfundenen Form und der fehlenden Edelsteine in den Ausschussinventaren geführt. In den Inventareinträgen werden weder ein Bezug zum Heiligen Land beziehungsweise die Herkunft aus Denkendorf noch die frei ansichtigen Reliquienpartikel genannt. Vielmehr waren die besondere Form des Doppelkreuzes und die Ausführung in Edelmetall mit Edelsteinbesatz Gegenstand der Wahrnehmung. [CF]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 28/1, S. 41–42 (zwischen 1705 und 1723):

N. 7 Hangend ein doppelt crucifix, von Silber vergulden blechen ringst umb beschlagen, hoch 9 ½ Zoll, das unterste ubern Zwerch Creutz armlein ist 4 ½ Zoll das oberste aber 3 Zoll lang. Die vorter seitt des crucifies ist besetzt mitt 48 Edelsteinen, theils Granaten, theils auch Türkisen, (mangeln aber 8 Stück) die hintere seitte ist ohne edelgestein, nur mitt getriebenem Zierat von Engeln, Vögeln, thieren und in der mitte ein Osterlämlein.

HStAS A 20 a Bü 99, fol. 4v (1776):

1 doppeltes Crucifix von vergoldtem Silberblech überzogen, mit 37 guten Steinen besetzt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 7r (1791/92); HStAS A 20 a Bü 152, fol. 7r (1791–94).

Literatur:

Fleischhauer 1975;

Fleischhauer 1976, S. 4, 97;

Meurer 1976;

AK Mainz 2004 (Heribert Meurer);

AK Mainz 2005 (Irmgard Siede);

Toussaint 2011, S. 73f., 76, 81–83.

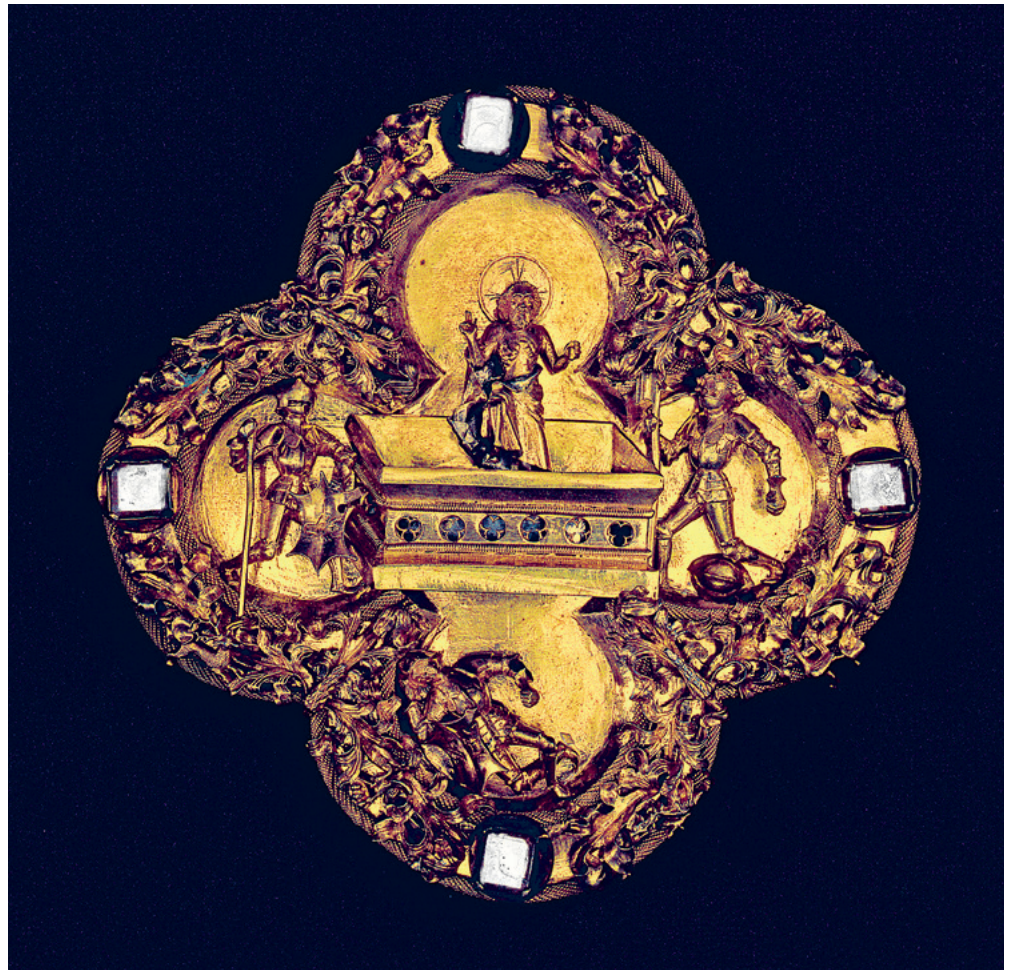
¹ Meurer 1976.

² Toussaint 2011, S. 73f.

³ Fleischhauer 1975, S. 65f.

⁴ Fleischhauer 1975, S. 66; Fleischhauer 1976, S. 4, 97.

⁵ HStAS A 202 Bü 2393; Fleischhauer 1975, S. 65.



255 **Pluvialschließe**

Oberrhein (?), um 1470

Silber, vergoldet, vier gelbe Steine. H. 14,8 cm,

B. 14,7 cm, G. 284,8 g

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 60

Die Fahne des auferstehenden Christus fehlt, die Lanze des linken Grabwächters ist abgebrochen.

Die vierpassförmige Schließe wird durch den Kontrast des mit üppigem Blattwerk geschmückten Rahmens zu dem mittels einer Kehlung eingetieften Mittelfeld mit glattem Grund geprägt. Das Mittelfeld zeigt in plastischer Darstellung zentral die Auferstehung Christi, begleitet von drei Wächtern in den seitlichen und dem unteren Passsegment.¹ Der nimbierte auferstehende Christus, der vom oberen Vierpassbogen gerahmt wird, entsteigt als siegreicher Überwinder mit we-

hendem Mantel, Segensgestus und aufgerichteter (heute fehlender) Fahne dem Kastengrab. Die breitrechteckige Form des Grabes mit sechs runden Öffnungen an der Längsseite ist zur perspektivischen Darstellung trapezartig geformt. Die in Rüstungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gekleideten Wächter in den seitlichen Passsegmenten wenden sich in weit ausladendem Schritt dem Grab zu. Ihre Bewegungen und der am Boden liegende Helm des rechten Wächters zeigen die Dramatik des Geschehens. Nur der Wächter im unteren Passsegment verharrt noch im Schlaf. Sein Schild, auf den er sich lehnt, zeigt zwei offenbar grafische Elemente, während in den Schild des linken Wächters ein waagrecht liegender Krebs graviert ist. Dieses Detail, das an privilegierter Stelle zur Rechten des Auferstandenen erscheint, mag auf einen

möglichen Stifter der Schließe verweisen. Der innen und außen mit einem Tauband eingefasste Rahmen des eingetieften Bildfeldes ist mit aufwendigem Blattwerk belebt, in dem sich auch Fruchtstände und kleine Tiere (Hirsch, Hunde, Vögel, Drachen) finden. Die äußersten Punkte der Rahmung markieren vier gelbe Steine in Kastenfassungen. Die flache Rückseite zeigt außer den groben Befestigungen des plastischen Schmucks keine Montageelemente für das Tragen der Schließe. Ein Nagel am unteren Vierpassbogen kann auf eine Zweitverwendung als stehendes oder hängendes Bildwerk hindeuten.

Die kunstvolle Goldschmiedearbeit lässt sich vor allem durch die Behandlung der in dynamischen Bewegungen erfassten Wächterfiguren in detailliert dargestellten Blankharnischen als oberrheinisches Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einordnen. Besondere Aufmerksamkeit ist dem zentral ins Bildfeld gestellten Kastengrab, das, brückenförmig gearbeitet, einen oben und unten offenen sowie seitlich durch die sechs runden Öffnungen einsehbaren leeren Raum schafft, gewidmet. Das leere Grab Christi, das hier thematisiert wird, verweist auf die Herkunft des Objekts aus dem Chorherrenstift zum Heiligen Grab in Denkendorf bei Esslingen, wo es in den Inventaren des Stifts beschrieben ist.² Als Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) im Jahr 1598 Gerätschaften aus den säkularisierten Klöstern des Landes einziehen ließ, waren darunter auch die

Schließe und das Denkendorfer Doppelkreuz (Kat. Nr. 254).³

Im ersten nach der Plünderung Stuttgarts angelegten Kunstkammerinventar von 1642⁴ erscheinen die beiden Goldschmiedearbeiten nicht. In die Kunstkammer gelangte die Schließe, welche die Wirren des Dreißigjährigen Krieges in den Sammlungen des Schlosses kaum überstanden hätte, offensichtlich erst 1686. Erstmals im Verlassenschaftsinventar Herzog Wilhelm Ludwigs (reg. 1674–1677) erwähnt,⁵ lässt sich das 284,8 Gramm schwere Objekt wieder in den Akten der herzoglich Carl Alexandrinischen Inventurdeputation im Inventar des Kleindiengewölbes, das auf den 8. Februar 1686 datiert ist, anhand der Gewichtsangabe identifizieren. Dort ist unter *Silbergeschirr Gantz verguldet Die auferstehung Christi, von verguldetem Silber gar alt – 1 M 3 Lot 3 Q* mit dem Randvermerk *Zur Kunst Cammer gegeben* aufgeführt.⁶

Die Wahrnehmung der Pluvialschließe im Kunstkammerkontext orientierte sich offensichtlich an den Merkmalen des kostbaren Materials, der kunstvollen Arbeit und der als nicht zeitgenössisch wahrgenommenen Formensprache. Die ursprüngliche Funktion als Pluvialschließe und das Thema des leeren Grabes als Beleg für die leibliche Auferstehung Christi erfassen die Inventare nicht. [CF]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 46, fol. 47v (1678):

Unter Silbergeschirr: ganz verguldet: Die auferstehung Christi, von verguldetem Silber gar alt 1 Mk 3 Loth 3 qt.

HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1 (8. Februar 1686):

Die auferstehung Christi, von verguldetem Silber gar alt – 1 M 3 Lot 3 Q.

HStAS A 21 Bü 94, fol. 6v (1776):

52. Die Auferstehung Christi, in verguldet Silber vorgestellt von alter Arbeit.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 17v (1784/85);

Bü 151, fol. 20v (1791/92):

Nr. 106 Die Auferstehung Christi in vergolde(te)m Silber vorgestellt, von alter Arbeit.

Literatur:

Fleischhauer 1976;

Tunger 1992.

¹ Tunger 1992, S. 204–206.

² HStAS A 480 Bü 91.

³ HStAS A 202 Bü 2393; Inv. Nr. KK grün 131; Fleischhauer 1976, S. 4, 97.

⁴ HStAS A 20 a Bü 5.

⁵ HStAS A 21 Bü 46.

⁶ HStAS A 21 Bü 907, Nr. 1.

256 **Nachbildung der Heiligen Lanze**

Nürnberg, zwischen 1424 und 1670

Draht, Holz, teilvergoldet. H. 51,2 cm, B. 8,1 cm

Inschrift, beidseitig: *LANCEA ET CLAVVS + DOMINI*

LMW, Inv. Nr. E 861

An der Spitze ist ein kleiner Bereich abgestoßen. Die Spitze des in das Lanzenblatt eingelegten Holzstiftes ist abgebrochen.

Das in Holz nachgebildete Lanzenblatt imitiert in gleicher Größe und bemerkenswerter Genauigkeit die äußere Gestalt der Heiligen Lanze der Reichskleinodien in der Wiener Schatzkammer.¹ Die Nachbildung zeigt die Form der karolingischen Flügellanzenspitze in Wien, in deren ausgestemmter Mitte ein Eisenstift eingepasst ist. Wie bei der Heiligen Lanze ist der Stift mit drei knotenartigen Verbreiterungen durch Drahtwicklungen im Lanzenblatt fixiert. Während beim Original vier Wicklungen den Stift fixieren, verfügt die hölzerne Nachbildung über drei Drahtwicklungen im Bereich der Lanzenspitze. Die vergoldete Manschette mit der Gesamtlänge von 17,0 cm trägt beidseitig die Inschrift *LANCEA ET CLAVVS + DOMINI*. Der untere Teil der Lanze zeigt die angesetzte Tülle und die messerähnlichen Blätter, die durch zwei Drahtwicklungen angebunden sind, von denen die untere teilweise als Gitter geflochten ist. Die Flügel weisen Kreuzzeichen auf. Die Heilige Lanze, auf die sich die vorliegende Nachbildung bezieht, gilt als eine der vornehmsten Christusreliquien. Sie wird als

die Lanze des römischen Soldaten Longinus angesehen, mit der dieser bei der Kreuzigung die Seite Christi öffnete, während der in das Lanzenblatt eingelegte Stift als ein Nagel der Kreuzigung gilt. Beide Elemente waren bei der Kreuzigung direkt mit dem Blut Christi in Kontakt gekommen. Ihre Verbindung mit dem Sieg Christi am Kreuz verlieh der Waffe siegverheißende Kraft im Kampf für das Christentum. Seit der ostfränkisch-deutsche König Heinrich I. (reg. 919–936) die „victorifera lancea“ im Jahr 926 von König Rudolf II. von Hochburgund (reg. 912–937) erworben hatte, blieb sie als sakrales Herrschaftszeichen dem deutschen Königtum verbunden. Mehrfach wurde sie von den ottonischen Herrschern in kriegerischen Auseinandersetzungen mitgeführt und als Siegeszeichen verehrt.² Seit Kaiser Otto III. (reg. 996–1002) sich die „sancta et crucifera imperialis lancea“ bei seinem Zug zur Kaiserkrönung in Rom im Jahr 996 hatte voraustragen lassen,³ galt sie als zentraler Bestandteil der königlichen Insignien und als Symbol der Sakralität der Königsherrschaft. Im späten 12. Jahrhundert nannte der staufische Hofkaplan und Notar Gottfried von Viterbo (um 1125– um 1192) in seiner Schrift zur Bedeutung der Insignien des Reiches die „sancta crux“ und „sancta lancea“ an erster Stelle. Als unter Kaiser Konrad II. (reg. 1027–1039) das Reichskreuz als zentrales Heiligtum der Insignien des Reiches angefertigt wurde, war es als Behältnis für die Verwahrung des großen Partikels vom

Kreuz Christi und der Heiligen Lanze bestimmt.⁴

Seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lässt sich im Kontext der zunehmenden Passionsfrömmigkeit die Deutung der Heiligen Lanze als Passionsreliquie fassen. Nahmen in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis die Devotion gegenüber den Wunden und dem Blut Christi zu, so wurde auch die Heilige Lanze verstärkt als Leidenswerkzeug der Passion Christi wahrgenommen. Kaiser Karl IV. (reg. 1355–1378) förderte die Fokussierung auf ihre Verehrung. Er veranlasste Papst Innozenz VI. (reg. 1352–1362) im Jahr 1354, ein Fest der Heiligen Lanze und der Nägel vom Kreuz Christi in den kirchlichen Festkalender aufzunehmen, das mit der Weisung der Reliquien in Prag verbunden wurde und den Teilnehmenden Ablässe gewährte. Die Heilige Lanze selbst bezeugt mit der goldenen Manschette – die zweifellos Karl IV. über der Silbermanschette befestigen ließ, die Kaiser Heinrich IV. (reg. 1084–1105) als Stabilisierung einer Bruchstelle hatte anbringen lassen – und der darauf zu lesenden Inschrift ihre Bedeutung als „Lanze und Nagel des Herrn“.⁵

Als während der Hussitenkriege die von Karl IV. vorgenommene Verwahrung der Reichsinsignien auf der Burg Karlstein bedroht war, ließ Kaiser Sigismund (reg. 1433–1437) den Schatz nach Nürnberg verbringen, wo er seitdem unter der Obhut des Rates der Stadt im Heiliggeistspital verwahrt wurde. Schon wenige Monate nach ihrer Ankunft in

Nürnberg am 22. März 1424 wurden die Reichsinsignien am 5. Mai 1424 mit weiteren Heiltümern zum „Festum lanceae et clavorum domini“ erstmals in einer Heilumsweisung, die fortan alljährlich stattfand, gezeigt.⁶ Zur ersten Weisung hatte die Stadt hochrangige Personen, darunter auch den Statthalter der „Herrschaft zu Württemberg“, eingeladen.⁷ In der hierarchisch geordneten Abfolge der Weisung bildeten das Holz vom Kreuz Christi, die Heilige Lanze mit dem Nagel und das Reichskreuz, das als Behältnis dieser Reliquien diente, den Abschluss und Höhepunkt der Inszenierung. Begleitet wurde die Weisung von dem „Vocalissimus“, der anhand des sogenannten Schreizettels die gezeigten Objekte erläuterte. Bemerkenswert ist der Kommentar im Heiltumsbüchlein von 1487 zur Gestalt der Heiligen Lanze: „Das heylig eisen des spers Das geoffnet hat dy seiten und verwundet hat das sueß hertz unnsers herren ihesu cristi Und so tieff verwundet hat als ir sehet Von der spitz byß an den güldin rayff Der des zu zeichen darumm gelegt ist“.⁸ Die goldene Manschette wurde somit als Markierung gedeutet, die anzeigte, bis zu welcher Tiefe die Lanze in den Körper Christi eingedrungen war. In dieser Interpretation zeigte sich das Bemühen um Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der Passion Christi. Zusammen mit den Erläuterungen wirkten die Abbildungen und Nachbildungen, die von der Heiligen Lanze seit der Verbringung der Reichskleinodien nach Nürnberg angefertigt wurden,

an ihrer Popularisierung und Deutung als Leidenswerkzeug Christi mit. So wie in der andächtigen Betrachtung der bildlichen Darstellungen der Arma Christi das Leiden des Erlösers intensiv nachempfunden werden konnte, so gab die Ähnlichkeit der Andachtsobjekte mit dem originalen Zeugnis der Passion den Nachbildungen eine reliquiengleiche Qualität.⁹ Aus der reliquienähnlichen Deutung erklärt sich die Detailtreue der Nachbildung der Heiligen Lanze. Albert Bühler betonte die Bedeutung der Weisungen für das Bekanntwerden der Heiligen Lanze und der weiteren Reichskleinodien als die entscheidende Möglichkeit ihrer künstlerischen Rezeption.¹⁰ Das „wahre“ Abbild der heiligen Lanze entwickelte sich zu einem speziellen Nürnberger Identifikationszeichen, wie 1456 eine Kriegsfahne der Stadt, die mit den beiden Stadtpatronen Sankt Sebald und Sankt Lorenz sowie der Heiligen Lanze bemalt war, zeigt.¹¹ Als sich die Stadt Nürnberg 1523 der Reformation zuwandte, wirkte sich der Konfessionswechsel auch auf die Reliquienweisungen aus. Seit 1525 wurden die Reichskleinodien nur noch anlassweise hochrangigen Personen in der Sakristei des Heiliggeistspitals, im Rathaus und auf der Burg gezeigt. Zugleich bemühten sich die Nürnberger, die Kenntnis von den in ihrer Stadt verwahrten Reichskleinodien in verschiedenen Medien zu verbreiten und damit das Ansehen der Stadt im Hinblick auf ihre Verdienste um das Reich zu befördern. So entstanden



seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Kupferstiche und Medaillen mit Abbildungen der Reichskleinodien, die meist die Heilige Lanze hervorhoben und sich um detailgetreue Wiedergaben bemühten.¹² Parallel zu den dokumentarisch-museal anmutenden Publikationen verblieb die Möglichkeit, die Heilige Lanze nach altgläubigem Verständnis als Reliquie zu verehren, was die Christusdarstellungen, die mit Stichen der Heiligen Lanze durchstoßen wurden, ebenso belegen wie schriftliche Zeugnisse zu Ab- und Nachbildungen der Heiligen Lanze, die mit dem Original in Berührung gebracht und damit zu Sekundärreliquien gemacht wurden.¹³ Zudem bestand die Möglichkeit, die Heilige Lanze an Orten außerhalb Nürnbergs, die das Lanzenfest feierten, zu verehren. Zu diesen Orten gehörten im Südwesten des Reiches Hagenau und Trifels, die in staufischer Zeit als Verwahrorte der Reichskleinodien gedient hatten.¹⁴ So berichtet die Edelsasser Cronick des Bernhard Hertzog (1537–1596/97) aus dem Jahr 1592, dass noch zur Zeit Pfalzgraf Ludwigs V. (reg. 1508–1544) „es uff dem Schloß Trifels noch zween Münch gehabt, die jährlichs Cron und Sper Christi, so von Hagenaw dahin kommen, gezeiget haben, darumb ein großer Zulauf und Walfahrt uf das Hauss gewesen.“¹⁵ Diese Nachricht ist im Zusammenhang mit einem Eintrag im Kunstkammerinventar von 1654 bemerkenswert, wo *Fünff Stückhlein holtz von einer sehr Alten Truhen, In der Alten Burg zu Hagenaw, In*

welcher vor Zeiten, die dörrnine Cron, sampt dem Spießeißin, damit dem Herrn Christo die Seijthen ist geöffnet worden, sollen gelegen sein verzeichnet wurden.¹⁶ Die fünf Holzstücke lassen eine vage Erinnerung an die ehemals bedeutende königliche Pfalz Hagenau und die Geschichte der Heiligen Lanze erkennen, die möglicherweise durch den Kontakt eines württembergischen Pilgers zu den Lanzenfesten in Hagenau und Trifels überliefert wurde.

Zu den erhaltenen und schriftlich bezeugten Nachbildungen der Heiligen Lanze, die Albert Bühler zusammen mit wenigen weiteren Zeugnissen nannte,¹⁷ gehörten diejenigen für die von Herzog Sigismund von Bayern-München (reg. 1460–1467) geförderte Kirchen in Obermenzing und Königgrätz, den Witwensitz böhmischer Königinnen, sowie für das Museum Orbanium, die Kunstkammer des Jesuitenpaters Ferdinand Orban (1655–1732), der auch Beichtvater Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz (reg. als Kurfürst 1685–1716) war. Diese Objekte verweisen sowohl auf ein besonderes Interesse an der Lanzennachbildung im Hochadel als auch im Bereich anspruchsvoller Sammlungen, wie sie die des gelehrten Paters Orban darstellte. Wie die Stuttgarter Lanzennachbildung belegen auch die Nachbildungen im Städtischen Museum in Braunschweig¹⁸ und im Pfarrarchiv in Ochsenfurt am Main, die ebenfalls in Holz ausgeführt sind, die Verbreitung dieses speziellen Andachtsgegenstandes und das Bemühen um detailge-

naue Wiedergabe des Originals. Albert Bühler datierte die 14 von ihm angeführten erhaltenen oder schriftlich belegten Nachbildungen sämtlich „kaum über das 18. Jahrh. zurück“.¹⁹ Mit der erstmals im Schmidlinschen Inventar für die Zeit um 1670 nachweisbaren Stuttgarter Lanzennachbildung ist diese Aussage zu relativieren.²⁰

Wie das Schmidlinsche lassen auch die späteren Inventare das Wissen um die Funktion des Objekts als Nachbildung eines einmaligen Originals erkennen. In allen Einträgen wird die Lanze in ihrer Eigenschaft als Passionsreliquie beschrieben. Erst das Inventar Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) fügt den Verweis auf Nürnberg bei und stellt die Identifizierung des Originals in die Möglichkeitsform. 1776 wurde sodann der Kontext der Reichsinsignien in die Beschreibung eingefügt. So zeigt sich ein Wandel von der Wahrnehmung als Andachtsgegenstand hin zur Beschreibung als historisches Objekt. Bemerkenswert ist, dass die Lanzennachbildung nicht im Guthschen Inventar, das zahlreiche Einträge sakraler Objekte enthält, verzeichnet ist. Dies bekräftigt die Beobachtung, dass die Lanzennachbildungen bevorzugt im hochadligen Kontext vorhanden waren. So ist es wahrscheinlich, dass das Objekt aus älterem württembergischem Hausbesitz in die Kunstkammer gelangte. Für das Haus Württemberg ergab sich schon 1424 anlässlich der Einladung zur ersten Weisung in Nürnberg die Möglichkeit der erstmaligen Wahrnehmung

der Reichskleinodien. Die Weisung von Nachbildungen der Heiligen Lanze bei Wallfahrten zu Lanzenfesten auf dem Trifels bot die Gelegenheit zum Kontakt im regionalen Umfeld.

In der Kunstkammer verweist die Lanze auf das Bekenntnis des Leidens und Sterbens Christi als zentralem Glaubensinhalt des Reiches, mit dem sich das württembergische Herzogshaus identifizierte und in paternalistischer Verantwortung verpflichtet wusste. Die Inventare zeugen von der historisierten Wahrnehmung der Passionsreliquie, die in der Sammlung bis über die Zeit der Kunstkammer hinaus verblieb und wertgeschätzt wurde. Im Kontext der erhaltenen Nachbildungen der Heiligen Lanze verfügt das Stuttgarter Exemplar über die älteste eindeutige schriftliche Nennung. [CF]

Quellen:

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 381 (1670–1690):
Unter Von und in Holtz geschnittene Sachen. Ein Modell von dem Speer damit dem Herrn Christo die seiten geöffnet worden.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 56 (um 1680–1690):
338. Ein hülzern modell von dem Speer damit dem H. Christo die seiten geöffnet worden.

HStAS A 20 a Bü 20, S. 9 (1705–1723):
Ein modell von dem Speer welches die Statt Nürnberg hat und damit Christo die Seite

soll eröffnet worden sein, ist über anderthalb schu lang, alleß von holtz, etlicher orten mit weißem Draht umbwickelt, in der mitten aber 7 Zoll lang überal verguldet, und stehn auf beiden seiten buchstaben: + LANCEA ET CLAVVS DOMINI. Darbey ist auch ein vergültes vierecketes blech, worauf der Speer geprägt, mit dieser Umschrift: IN NURENBERG NEU SPITAL ZUM HEILIGEN GEIST.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3, o. S. (um 1753/54); HStAS A 20 a Bü 62, fol. 8r–v (1762–1764).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r–v (1776):

4. Das Modell von dem Speer, womit Christo die Seite geöffnet worden, wovon das original bei den Reichs Insigniis aufbewahret wird.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 28v (1784/85):

Nro: 209 Das Modell von dem Speer, womit Christo die Seite geöffnet worden sein solle, wovon das Original bei den Reichs Insigniis zu Nürnberg aufbewahret wird.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 35v (1791/92).

HStAS A 20 a Bü 158, K 8 (vor März 1883):

47. Spieß von Holz (Hl. Geist Spital) Nürnberg; gutes Sammlungsstück.

Literatur:

unveröffentlicht.

-
- ¹ Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 19.
 - ² Wolf 2005, S. 27–29.
 - ³ Wolf 2005, S. 43.
 - ⁴ Kirchweger 2005, S. 71.
 - ⁵ Kirchweger 2005, S. 72–76.
 - ⁶ Kühne 2000, S. 135–140.
 - ⁷ Schnellbögl 1962, S. 92.
 - ⁸ Kirchweger 2005, S. 78–81. Vgl. das Zitat dort S. 81.
 - ⁹ Fey 2008, S. 128–131.
 - ¹⁰ Bühler 1963, S. 92.
 - ¹¹ Kirchweger 2005, S. 80–82.
 - ¹² Kirchweger 2005, S. 88–92.
 - ¹³ Kirchweger 2005, S. 82–92.
 - ¹⁴ Kirchweger 2005, S. 87f.
 - ¹⁵ Zitiert nach Bühler 1963/64, S. 438.
 - ¹⁶ HStAS A 20 a Bü 6, S. 39.
 - ¹⁷ Bühler 1963/64, S. 430–439. Bühler waren die Nachbildungen in Stuttgart, Ochsenfurt am Main und im Kloster Salem nicht bekannt. Vgl. zur Ochsenfurter Nachbildung AK Bamberg 2002 (Ernst-Dieter Hehl) und zum Exemplar in Salem Kraus 1887, S. 577.
 - ¹⁸ Für ihre freundlichen Informationen zu den beiden Braunschweiger Nachbildungen danke ich Frau Dr. Evelin Haase vom dortigen Städtischen Museum.
 - ¹⁹ Bühler 1963, S. 109.
 - ²⁰ SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 381.

257 Kalvarienberg

Nürnberg (?), Ende 15. Jh.

Kristallglas, Silber, vergoldet, Elfenbein, Pappe.

H. 6,9 cm, D. 3,6 cm

Inscripttafel am Kreuz Christi: *INRI*

LMW, Inv. Nr. KK hellblau 8

Der Glaszylinder ist auf der gesamten Länge gesprungen und weist Ausbruchstellen am Zylinderrand auf.

Der Glaszylinder birgt die vielfigurige Elfenbeinschnitzerei einer Kreuzigungsszene. Die drei Gekreuzigten ragen weit über die sich am Boden drängenden vier Reiter und sieben stehenden Figuren empor, die mit insgesamt sieben filigranen Spießen zu den Gekreuzigten emporweisen. Alle Figuren sind differenziert ausgearbeitet und in Einzelementen farbig gestaltet. Der Schächer zur Rechten hat den Kopf zu Christus hingewendet, während der linke Schächer mit dem Kopf über dem Querbalken des Kreuzes liegt und keinen Blickkontakt zu Christus aufnimmt. Zu den zahlreichen Details der Mikroschnitzerei zählen auch ein kleiner Hund auf der rückwärtigen Seite des Kalvarienbergs und die mit Schriftzeichen ausgearbeitete INRI-Tafel. Die auf einer Pappe montierte Standfläche der Figuren lässt sich als von Pflanzen bewachsener Berg erkennen. Im Innern des oberen Deckels ist eine blaue Pappe eingelegt, die, mit goldenen Sternen besetzt, den Himmel symbolisiert. Die in Glas eingeschlossene Szene ist oben und unten mit flachen silbernen Deckeln verschlossen, die von drei Fialen zusammengefasst sind. Der obere mit einer Öse versehene Deckel ist durch Scharniere befestigt. Während die Fialen vergoldet sind,

sind die Ober- und Unterseite in blankem Silber belassen, was auf eine ursprünglich anders angelegte Positionierung des Objekts hinweist. Trotz der Möglichkeit, das Objekt als hängendes Bild zu gebrauchen, besitzt es eine plane Standfläche. Das kleine Andachtsbild konnte so als Anhänger am Körper getragen werden und ebenso stehend der persönlichen Andacht dienen. Vergleichbar sind dem Stuttgarter Objekt ein Glaszylinder mit dem eingesetzten Elfenbeinfigürchen des heiligen Georg im Bayerischen Nationalmuseum in München¹ und ein ebensolcher Glaszylinder mit einem Figürchen im Kunstgewerbemuseum in Köln, das den heiligen Sebastian darstellt.² Auf die ehemalige Verwendung der kleinen Zylinder lässt die Zeichnung eines Reliquiars aus dem Halleschen Heiltum im Aschaffener Codex schließen, die ein mehrteiliges Ostensorium mit drei in einen vegetabil gestalteten Rahmen eingestellten figürlich besetzten Zylindern abbildet.³ Die Parallele zum Halleschen Heiltum Kardinal Albrechts von Brandenburg (reg. 1518–1545) mag einen Hinweis auf die mögliche Herkunft der kleinen Stuttgarter Kreuzigung aus einem fürstlichen Reliquienschatz geben.

Der Glaszylinder lässt sich erstmals als Bestandteil der Kunstkammer in dem Verzeichnis nachweisen, das Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) 1635 über die von ihr mitgeführten Kleinodien während ihres Exils in Straßburg anfertigen ließ.⁴ Als geborene Prinzessin von Brandenburg könnte sie das kostbare Objekt durchaus als persönlichen Besitz, in welchen Gegenstände aus der Hinterlassenschaft Kardinal Albrechts von Brandenburg eingegangen sein konnten, an den Stuttgarter Hof gebracht haben. Herausge-

löst aus dem Kontext des Halleschen Heiltums oder eines anderen Reliquienschatzes mag Barbara Sophia die Pretiose als Andachts-,⁵ Schmuck-⁶ und Erinnerungsstück gebraucht haben. Mit der Fluchtung der Schatzstücke nach Straßburg bewahrte die Herzogin das Objekt vor den Plünderungen des Jahres 1634. Ihr Sohn Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) übergab den kleinen Zylinder 1669 zusammen mit zahlreichen anderen Kleinodien wieder an die Kunstkammer. In der Kunstkammer wurde das Kleinod wegen des hochgeschätzten Elfenbeins und der filigranen Bearbeitung zur bewunderungswürdigen Miniatur. [CF]

Quellen:

HStAS A 201 Bü 1, o. S. (20. Februar 1635): *Die Creutzigung Christi von Helffenbein in einem Cristall.*

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7r (1669): *Die Creutzigung Christi von [Bein in einem gläsernen ...].*⁷

SMNS Inventarium Schmidlinianum, S. 369 (1670–1690): *Die Creutzigung Christi von bein, in einem gläßlein.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 12 (1705–1723): *In einem Christallinen hohl außgedrehten Cylindro 2 1/2 Zoll hoch, und 1 1/2 Zoll im Diameter, die Passion Christi aus Helffenbein, da Christus zwischen den beiden Schächern am Creutz hangend, da viele zu Pferd darbeij halten und hündlein nachlaufen, alles sehr nett und subtil gemacht, eusserlich in vergült silber, mit 3 säulen und zweij deckeln zu beiden enden eingefaßt, und oben mit einem ringlein, daß mans kann aufhängen.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 5r (1776):

38. Die Creuzigung Christi, subtil aus Elffenbein gemacht, in einem gläsernen Cijlinder, zwischen 3 Silber- und vergoldeten Säulen.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 16v (1784/85):

Nr. 96 Die Creuzigung Christi Subtil aus Helffenbein gemacht, in einem kleinen gläsernen Cijlinder, zwischen 3 Silbernen und vergoldeten Säulen. Das Glast hat einen Sprung.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 19r, Nr. 96 (1791/92).

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 30, 66.

¹ Rasmussen 1976, S. 67–69 (mit Abb. Nr. 9).

² Museum für Angewandte Kunst Köln, Stiftung Clemens, Inv. Nr. G 907 Cl.; AK Magdeburg 1996, S. 296, Kat. Nr. 4.151 (Petra Koch); vgl. Rasmussen 1976, S. 67–69 (mit Abb. Nr. 10). Das LMW verwahrt einen Hinweis auf einen dem Stuttgarter Kalvarienberg vergleichbaren kleinen Glas- oder Kristallzylinder mit der Kreuzigung Christi in der Wernher Collection in Luton Hoo, der bislang nicht bestätigt ist.

³ Rasmussen 1976, S. 67–69 mit Abb. Nr. 11.

⁴ HStAS A 201 Bü 1.

⁵ AK Nürnberg 2000, S. 265 (Frank Matthias Kammel).

⁶ AK Nürnberg 2000, S. 289 (Frank Matthias Kammel).

⁷ Nicht mehr lesbar, ergänzt nach Fleischhauer 1976, S. 66.





258 **Jakobusfigur**

Spanien, spätes 15. Jh. (?)

Gagat. H. 13,9 cm, B. 5,6 cm, T. 1,7 cm

LMW, Inv. Nr. KK blau 74

Das Gewand unter dem linken Arm der Figur, eine 3,5 cm lange Stelle an der Rückseite sowie der rechte Fuß samt einer Ecke des Sockels sind abgesplittert. Kleine Abstoßungen befinden sich an der Hutkrempe und am rechten Ärmel.

Die kleine Statuette besteht aus Gagat, auch Erdpech oder spanisch azabache genannt. Dabei handelt es sich um eine Braunkohleart, deren ergiebigste Vorkommen in Südfrankreich und bei Santiago de Compostela liegen. Erdpech lässt sich nach dem Eintauchen in warmes Wasser leicht kneten und schnitzen und erhält nach dem Polieren eine schwarz glänzende Oberfläche. Dem Material wurden heilende und apotropäische Eigenschaften zugeschrieben. In Santiago de Compostela bildeten die Gagatschnitzer seit dem späten Mittelalter eine eigene Zunft, die aus dem ortstypischen Material teure Pilgerzeichen der Jakobus-Wallfahrt herstellten.¹

Die Statuette stellt einen Jakobspilger dar, der durch die charakteristischen Attribute Stab, Tasche und Hut mit breiter Krempe, der mit einer Jakobsmuschel besteckt ist, gekennzeichnet ist.² Mit dem Buch in seiner Linken identifiziert sich der Pilger als der heilige Jakobus der Ältere. Die Figur besticht durch ihre detaillierte Ausarbeitung. Das strenge Gesicht zeigt den asketischen Heiligen mit Bart und langem Haar. Er trägt ein langes, um die Hüfte gegürtetes faltenreiches Gewand und einen offenen, stoffreichen Mantel. Die an den Hut geheftete

Muschel, die lange scharfe Nase und der herabhängende Gürtel betonen die Mittelachse der Figur. Die Details des Pilgerstabs mit zwei Knäufen und der an einem Pflock am Stab hängenden Pilgertasche mit Überwurf und Schnalle in der Rechten der Figur finden ihre Entsprechung in dem Buch und dem kaskadenartigen Fall des über den linken Arm gerafften Mantels auf der Gegenseite. Trotz ihrer flachen Form ist die Figur nicht als Relief aufgefasst, sondern auch auf der Rückseite bearbeitet und zeigt dort Haare, Hut und den in großen Längsfalten angedeuteten Mantel. Die beiden vermutlich ursprünglich nicht vorgesehenen Bohrlöcher auf gleicher Höhe rechts und links unterhalb der Arme lassen darauf schließen, dass die Figur trotz ihrer Größe und ihres Gewichts als Pilgerzeichen am Gewand angeheftet sichtbar getragen werden konnte. Gleichzeitig mag sie in ihren visuell und haptisch erfahrbaren Details als ästhetisch anspruchsvolles Andachtsbild für den tätigen und den geistigen Pilger gedient haben. Unter den wenigen erhaltenen Jakobusfiguren aus Gagat aus der Zeit um 1600 stellt ein Objekt in Berlin den Heiligen vor dem Hintergrund einer Muschelform dar, einem Verweis auf die üblicherweise als Pilgerzeichen aus Santiago de Compostela bekannte Jakobsmuschel.³ Dagegen ist der Stuttgarter Jakobus als selbstständige Figur ausgearbeitet und damit zwei in der Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums erhaltenen Objekten vergleichbar.⁴ Von diesen zeigt das kleinere Exemplar eine gedrungene Jakobusfigur⁵ und das größere den Heiligen mit zwei kleineren zu seinen Seiten knienden Pilgern.⁶ Wie die erhaltenen Sockel(reste) erkennen lassen, waren offen-

sichtlich die Wiener Figuren ebenso wie der Stuttgarter Jakobus als Standfiguren konzipiert.

Im Inventar der Sammlung des Johann Jakob Guth von Sulz (1543–1616) ist unter *Von Edelstein geschnitten* mit weiteren Gagatfiguren *Sanct Jacob, von schwarzem Agstein geschnitten, und in Silber eingefaßt* genannt.⁷ Falls es sich bei der erhaltenen Figur um die im Guthschen Inventar aufgeführte handelt, könnten die schadhafte Stellen durch das Entfernen der silbernen Fassung bedingt sein.

Während die Nennungen in den Inventaren Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) und seines Neffen Johann Gottfried Schuckards (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) unspezifisch die Figur eines Pilgers und einen nicht identifizierten schwarzen Stein als Erscheinungsmerkmale sowie eine Größenangabe des Objekts anführen, werden in den späteren Inventaren die Darstellung des heiligen Jakobus und das Material Gagat eindeutig benannt. Damit lässt sich die Tendenz zur Präzisierung bei gleichzeitiger Kürzung der Inventareinträge erkennen, die auch die Textvorlage der älteren Inventare verwirft.

Für die Aufnahme des Objekts in die Stuttgarter Kunstkammer dürften sowohl die Besonderheit des fremden Materials und der ihm traditionell zugesprochenen Eigenschaften, die anspruchsvolle Ausführung sowie die Funktion als Erinnerungszeichen von Bedeutung gewesen sein. [CF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v (um 1624): *Sanct Jacob, von schwarzem Agstein geschnitten, und in Silber eingefaßt.*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 53 (um 1680–1690): *276. S. Jacobi bildnus von Succino nigro.*

HStAS A 20 a Bü 20, S. 16 (1705–1723): unter *aufgestellte Sachen* *Ein biltnuß eines Pilgrams mit einem stab, und hut auf dem Köpff, in der Linken ein buch haltend, ist 6 Zoll hoch, und auß sonderbahrem raren kohlschwartzen stein gearbeitet. P. weiß.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 3 (um 1753/54).

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 7r (1776):

Das Bildnuß des Apostels Jacobi von Gagat, oder Succino nigro gemacht.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 21r (1784/85);
HStAS A 20 a Bü 151; fol. 25r (1791/92).

Literatur:

AK Karlsruhe 1992, S. 78, Nr. 41;
AK Karlsruhe 2001, S. 118f., Kat. Nr. 218 (Dagmar Schumacher).

¹ Tripps 2005, S. 173f.; AK Nürnberg 2000, S. 133f. (Annette Scherer).

² AK Karlsruhe 2001, S. 118, Kat. Nr. 218 (Dagmar Schumacher).

³ Vgl. Tripps 2005, Abb. 1.

⁴ Herrn Dr. Konrad Schlegel vom Kunsthistorischen Museum in Wien danke ich herzlich für die Informationen zu den beiden Figuren.

⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. KK 215.

⁶ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. KK 214.

⁷ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 91v.

259 Mömpelgarder Altar

Heinrich Füllmaurer (um 1500–1548)

Süddeutsch, um 1540

Malerei auf Fichtenholz. Mittelbild: H. 98,0 cm, B. 91,0 cm; Flügel: jeweils H. 185,0 cm, B. 101,0 cm; kleine Tafeln: jeweils H. 41,0, B. 28,0 cm

Wien, KHM, Inv. Nr. GG_870

Das Altarretabel verfügt zu beiden Seiten der Mitteltafel über je drei beidseitig bemalte Flügel, die sich blätterweise öffnen lassen. Das nahezu quadratische Mittelbild mit der Kreuzigung Christi wird von zwölf kleinformatigen Bildfeldern gerahmt. Die sechs Flügel mit je zwölf Bildfeldern pro Seite tragen insgesamt 144 Darstellungen, die Szenen aus dem Leben Christi sowie Gleichnisse der Evangelien darstellen. Teilweise sind mehrere Szenen in einem Bildfeld nebeneinandergesetzt. Die Personen sind mit Ausnahme Christi und der Apostel in zeitgenössischen Kleidern vor nordalpin anmutenden Städten und Landschaften dargestellt. Auch der Detailreichtum und die Elemente aus dem familiären Bereich betonen das „hic et nunc“ der Heilsgeschichte.¹ Jedes Bildfeld wird im oberen Drittel von einer goldgerahmten Kartusche eingenommen, die in Form einer Evangelienharmonie Bibelstellen aus den vier Evangelien und den Eingangskapiteln der Apostelgeschichte mit der bildlichen Darstellung in Bezug setzt.² Die an den Kartuschen anhängenden Täfelchen weisen die zitierten Bibelstellen nach Buch und Kapitel aus. Die Texte orien-

tieren sich an der Bibelübersetzung Martin Luthers (1483–1546). Das Bildprogramm gestaltet sich als eine Laienbibel, deren Bildzyklus von Mariä Verkündigung bis Pfingsten reicht.

Protestantische Werte wie die persönliche Frömmigkeit, die unmittelbare Beziehung zu Gott, die Bedeutung der Familie, die zentrale Funktion der Predigt sowie die soziale Fürsorge sind in die biblischen Geschichten integriert und in den Tafeln mit Christus im Gespräch mit Nikodemus (Abb. auf S. 812), Christus, der die Kinder zu sich kommen lässt (Abb. auf S. 812), der häuslichen Szene des Besuches Christi bei Martha und Maria, der Almosenvergabe und der Predigt Christi im Tempel dargestellt (Abb. auf S. 813). Der in den folgenden Jahrzehnten der Konfessionalisierung weiter verschärfte Abendmahlstreit wird in den Bildern Füllmaurers zurückhaltend thematisiert, indem das Abendmahl zusammen mit der im Bildvordergrund stattfindenden Fußwaschung dargestellt ist (Abb. auf S. 813).³

Als Berater für das Bildprogramm und die Auswahl der Bibeltexte sieht die Forschung den lutherisch orientierten Pfarrer Kaspar Gräter (um 1501–1557) an, dem eine maßgebliche Beteiligung an der Einführung der Reformation in Württemberg zugeschrieben wird. Gräter war von 1524 bis 1526 Kaplan des späteren Herzogs Georg I. von Württemberg-Mömpelgard (reg. 1534–1542) in Mömpelgard, bevor er in der Zeit von 1534 bis 1537, als Füllmaurer vermutlich den Auftrag

zur Gestaltung des Mömpelgarder Altars erhielt, als Pfarrer in Füllmaurers Wohnort Herrenberg tätig war. Herzog Georg I. schloss sich 1530 der Reformation an. Seine Rolle als Auftraggeber des Altars lässt sich aus einem Rechnungseintrag von 1539/40 erschließen, der besagt: *Item XL gulden Hainrichen Vilmaurer, burger und maler zu Herrenberg, damit und mit den lo LXX gulden, so ime hiervor betzalt, er des verdings, so er mit graf Jerg gemacht hat, gar bezalt ist.*⁴ Die hohe Summe von 210 Gulden konnte sich zweifellos nur auf ein entsprechend großes Werk wie den Mömpelgarder Altar beziehen, der 1539/40 fertiggestellt wurde. Der ursprüngliche Aufstellungsort war wahrscheinlich die Kirche des 1538 aufgelösten Augustinerchorherrenstifts St. Maimboeuf in Mömpelgard.⁵ Dort wurde seit 1524 lutherisch und in deutscher Sprache gepredigt. Neben diesen schlüssigen Hinweisen auf die Entstehungsbedingungen des Altars lassen sich nahezu zeitgleich bildkritische Strömungen in der reformatorischen Diskussion beobachten, die diesen Kontext und die nicht belegte weitere Geschichte des Werkes im 16. Jahrhundert rätselhaft erscheinen lassen. Wahrscheinlich für die Stuttgarter Stiftskirche war kurz vor 1540 von Füllmaurer ein sehr ähnliches Altarretabel geschaffen worden, das seit 1658 in Gotha nachweisbar ist.⁶ Sowohl in Württemberg, wo Herzog Ulrich (reg. 1489–1519, 1534–1550) 1540 die Beseitigung der Bildwerke in Kirchen verfügte, als auch in Mömpelgard, wo





Herzog Georg 1536 den zwinglianischen Prediger Pierre Toussain (1496 od. 1499–1573) einsetzte, waren die Bedingungen für die Bewahrung der beiden großen Altarretabel problematisch. Dennoch ist kein konkreter Anlass für die Verbringung des Werkes nach Stuttgart bezeugt. Den ersten eindeutigen Beleg für die Existenz des Mömpelgarder Altars verzeichnete Philipp Hainhofer (1578–1647) in seinem Bericht über die Stuttgarter Kunstkammer im Jahr 1616: „Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeenander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleissigst vbermahlt, von dem Leben vnnd Thaten Christj, repre-

sentierent fast das gantz neu Testament, ist von Mömpelgart nach Stuttgart gebracht worden. Seer würdig zusehen, seindt sonnst auch 2 noch anndere Altartaflen inn disem Zimmer zue sehen.“⁷ Hainhofers Beschreibung lässt die professionelle Wahrnehmung des Augsburger Kunstagenten ebenso wie das thematische Anliegen des Werkes erkennen, dessen man sich offensichtlich um 1600 in Stuttgart bewusst war. Der Beleg von 1616 blieb singulär. Nach der Schlacht von Nördlingen im Jahr 1634 wurde der Altar von den kaiserlichen Truppen nach Wien verbracht, wo er der Geistlichen Schatzkammer zugeordnet wurde. Mit Vorbehalt lässt sich ein handschriftliches In-

ventar von 1677 als erster Nachweis für diesen Standort werten. Dort wird „vor andern ein Altar mit vier [sic!] Zuschlägen, darinnen alle Evangelia durchs ganze Jahr angemahlet von Albrecht Dürrer, da er sich in der Mitte desselben gar künstlich selbst abgemahlet genannt.“⁸ Weitere Belege für diesen Standort überliefert Heinrich Modern für das Jahr 1701 mit der nur wenig abweichenden Formulierung des Eintrags von 1677 *mit vielen Zuschlägen* und für 1730, als das spezielle Merkmal, „die dreifach übereinander gehängten flügeln“, genannt wurde.⁹ Anlässlich der Einrichtung einer Gemäldegalerie im Belvedere wurde das Werk 1780 dorthin übertragen.¹⁰



Als Werk des frühen Protestantismus geschaffen, das den Bezug auf Christus und die Heilige Schrift als Zentrum des christlichen Glaubens vorstellte, faszinierte der Altar in der Kunstkammer durch seine bemerkenswerte Anlage mit sechs variablen Flügeln, seine mit Gold kombinierte leuchtende Farbigkeit und seine anspruchsvolle Medienkombination. [CF]

Quelle:

Von Oechelhäuser 1819, S. 309:

„Ein grosser Altar mit 6 Thüren, alzeit 3 obeinander, gehn auf Bleter weiss, wie ein Buech, vnnd sein innen vnnd aussen auf das schönst vnd fleissigst vbermahlt, von dem

Leben vnnd Thaten Christj, representierent fast das gantz neu Testament, ist von Mömpelgart nach Stuttgart gebracht worden. Seer würdig zusehen.“

Literatur:

Modern 1896;
Hintzenstern 1987;
Hummel 1987;
AK Gotha 1994 (Allmuth Schuttwolf);
Muller 1999;
Packeiser 1999.

- 1 Muller 1999, S. 169f.
- 2 Hummel 1987.
- 3 Muller 1999, S. 172f.
- 4 Hummel 1987.

- 5 Modern 1896, S. 311.
- 6 Hummel 1987; AK Gotha 1994 (Allmuth Schuttwolf).
- 7 Von Oechelhäuser 1819, S. 309.
- 8 Zitiert nach Packeiser 1999, S. 196, Anm. 25.
- 9 Vgl. die Nachweise bei Modern 1896, S. 315.
- 10 Modern 1896, S. 316.



260 **Trinkhorn, Greifenklaue**

Ende 14. Jh., vergoldete Fassung: Ende 15. Jh.,
Deckel: Ende 16. Jh.

Wisenthorn, Silber, vergoldet, Email. H. 20,5 cm
LMW, Inv. Nr. KK hellblau 82 (alte Inv. Nr. KK blau
82, Krg. Inv. 5238)

Die Emailwappen wurden im 19. Jahrhundert
erneuert.

Das Wisenthorn ist mit vergoldetem Silber-
blech ausgeschlagen und aufwendig in
vergoldetem Silber gefasst. Den Mundrand
schmückt ein sechs Zentimeter breites
Friesband mit gravierten Vierpässen mit

den Evangelistensymbolen sowie neuzeitli-
chen Emailen mit Wappenschilden. Den
unteren Rand des Bandes bildet ein Arkaden-
fries. Von diesem gehen vier durch Schar-
niere befestigte Spangen aus, die am Horn-
ende, wieder durch Scharniere verklammert,
mit der leicht eingebogenen Bekrönung
zusammenlaufen. Die Mitte des Horns um-
fasst ein breites Zierband in der Art des
Mundrandes, ohne Vierpässe, aber mit dop-
pelseitigem Arkadenfries sowie gravierten
Ranken und Emailwappen wie am Mund-
rand. An diesem Zierband sind zwei wink-
elartig gebogene und ein dritter kurzer Fuß,
alle tatzenförmig, befestigt. Frontal ist über-

dies die mit einem Scharnier befestigte Fi-
gur eines Wilden Mannes mit Stock plat-
ziert, die zum Gebrauch des Horns als Trink-
gefäß eingeklappt werden kann.

Der Deckel ist kalottenförmig mit eingezo-
genem profilierten Rand und abgeflachter
scheibenförmiger Decke gestaltet. In die
Wölbung des Deckels sind vier Evangelisten
mit ihren Symbolen und namentlichen Be-
zeichnungen graviert, die sich mit ebenfalls
gravierten kreisförmigen getriebenen Buckeln
abwechseln. Die Bekrönung des Deckels
bildet ein Granatapfel.

Wisenthörner wurden im Mittelalter häufig
für die Klauen des sagenhaften Vogels Greif



gehalten und als Greifenklauen bezeichnet.¹ Aufgrund der ihnen zugeschriebenen gifantzeigenden und apotropäischen Eigenschaften wurden die Hörner als kostbares Trinkgeschirr für die Repräsentation und den Gebrauch an der fürstlichen Tafel mit Edelmetall gefasst. Als außergewöhnliche Gefäße wurden die Hörner häufig zu Reliquiaren umgestaltet. Darauf deuten am Stuttgarter Horn die Evangelistensymbole am Mundrand und am Deckel hin. Das doppelte Auftreten der Evangelisten im Öffnungsbereich des Horns lässt darauf schließen, dass der Deckel nicht ursprünglich für die Greifenklau angefertigt wurde.

Zwar sind schon aus der Zeit der Anfertigung der Greifenklau im Nachlassverzeichnis Graf Eberhards des Mildens von Württemberg (1364–1417) *ain groß und I klein gryffen klau mit füßen und mit vergultem silbr beslagen und uff ieglichem tussel I vergulte aichel* bezeugt.² Diese zutreffende Beschreibung kann jedoch nicht eindeutig dem erhaltenen Objekt zugeordnet werden. In den Inventaren der Kunstammer erscheint die

Greifenklau erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Sie wird dort in ihrer wahrscheinlich ursprünglichen Funktion als Trinkhorn angesehen. 1773 wurde sie, offenbar als dekorativer Ausstattungsgegenstand für die höfische Repräsentation geschätzt, nach Ludwigsburg verbracht. Bei der Rückführung wurden, wie der Inventareintrag in Büschel 146 vermuten lässt,³ das Horn und der Deckel getrennt versandt.

In der Verbindung von Naturobjekt und kostbarer Goldschmiedearbeit stellte die Greifenklau in der Stuttgarter Kunstammer, wie auch entsprechende Hörner in anderen höfischen Sammlungen belegen,⁴ ein hoch geschätztes Kleinod dar. [CF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 26, S. 7–8 (1705–1723): *Ein rares kostbares Horn oder trinckgeschirr, sehr krum und gantz glatt gearbeitet, inwendig durchauß mit vergult silber gefüttert, am Orificio außwendig dreier finger breit mit vergult silber eingefast, darein, wie bei den 4 Evangelisten, der Engel der Low der Ochß und der Adler eingraphirt. In der mitte geht ein 3 finger breites vergultes band, daran 4 Wapen herumb mit 2 armen, unten mit löwen klauen, worauf das Horn kann gestelt werden. Vornen hängt ein Mänlein dran welches sich hin und her bewegen lesset. Die 4 Wapen so jetzt gemeldt worden, stehn auch oben an der umfassung des Orificij. Der Deckel ist von purem vergultem silber oben mitt einem runden knopf. Die höhe des Horns, wan es nider gestelt ist, 8 ½ Zoll. Die Weite des Orificij 5 Zoll, am spitzechten end ist ein kunstreich durchbrochener Knopf von vergult silber, und das gantze Horn nach der lengde mit 4 starken silbernen biß an die spitz außlaufenden riemen oder bändeln befestiget.*

HStAS A 20 a Bü 79, fol. 38v (1763–1776): *Nr. 176. Ein sehr schönes Horn in Silber eingefast, innwendig mit stark verguldetem Silber gefüttert; unten ist ein Männlein ange-*

macht, daß man das Horn hinstellen kann; scheint allem Ansehen nach zu einem Trinckgeschirr gemacht zu seijn.

Randvermerk: *auf der Kunstammer zu Kasten T.V. sub N. 124.*

Zu Ludwigsburg, seit A. 1773. Vid. das Urkund N. 29.

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 13v (1776):

Nr. 124. Ein Horn, so innen mit vergoldet Silber gefüttert ist, und vermutlich zu einem Trinkgeschirr gewidmet gewesen. n. ein Fuß daran ist schadhaft.

Randvermerk: *In Ludwigsburg, seit ad: 1773. Lit. E. Nro. 124 et Lit. D. Nro. 74.*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 13v (1784/85):

Nr. 74 Ein sehr schönes Horn, so innen mit vergoldtem Silber gefüttert und vermuthlich zu einem Trink Geschirr gewidmet gewesen ist. Ein Fuß daran ist schadhaft.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 15r (1791/92).

HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v (1792):

Nr. 457. 1 Silber vergoldter Deckel von einem Gefäs auf welchem die vier Evangelisten gravirt sind, und einen silber vergoldten Knopf hat, inwendig im Deckel ist ein Wapen.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 97f.;

Fritz 1982, S. 234, Nr. 343;

Schadt 1996, S. 96, Abb. 138.

¹ Sängner 2001, S. 6f.

² Molitor 2008, S. 326.

³ HStAS A 20 a Bü 146, fol. 8v.

⁴ Vgl. die Beispiele bei Sängner 2001.



Wissenschaftliche Instrumente

Irmgard Müsch mit Beiträgen
von Jürgen Hamel

Bedeutende Anfänge

Kaum war die Kunstkammer in Stuttgart gegründet, wurden in ersten Erwähnungen schon Automaten und wissenschaftliche Instrumente hervorgehoben¹ – so in den Reiseberichten des Zürcher Mediziners Felix Platter (1536–1614) von 1596 und des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel (reg. 1592–1627) aus dem Jahr 1602.² Wie sehr der Gründer, Herzog Friedrich (reg. 1593–1608), diesen Bestand wertschätzte, beweist ein Briefwechsel, den Johannes Kepler (1571–1630) ab 1596 mit dem Herzog führte. Der aus Württemberg stammende Astronom schlug – auf der Suche nach fürstlichen Patronen und Verdienstmöglichkeiten – Herzog Friedrich die Herstellung eines Kosmosmodells vor. Als Kredenzbecher zur Begrüßung von Gästen gedacht, sollte das silberne Gefäß den Weltenaufbau mittels der fünf Platonischen Körper darstellen, also jene kosmologischen Gedanken veranschaulichen, die Kepler in dem im Druck begriffenen Buch „Mysterium Cosmographicum“ zu veröffentlichen

¹ Die fundierten Beiträge Dr. Jürgen Hamels zum Erschließen der erhaltenen wissenschaftlichen Instrumente bilden eine wesentliche Grundlage für diesen Aufsatz. Die Autorin dankt Herrn Hamel auf das Herzlichste für die kollegiale und äußerst produktive Zusammenarbeit.

² Zu Felix Platters Tagebuch vgl. Lötscher 1976, S. 483f. Besten Dank an die Kennerin der Materie, Frau Dr. Sabine Hesse, für den kollegialen Hinweis. Zum Landgrafen vgl. Fleischhauer 1976, S. 2f.

trachtete (Abb. rechts).³ Herzog Friedrich forderte den Astronomen bald auf, das Kosmosmodell nicht mehr als Kredenzbecher, sondern in Form eines Globus zu erstellen – vielleicht, weil er bei einer Reise zu seiner Mutter Entsprechendes am Hof des astronomisch gebildeten Landgrafen Wilhelm IV. (reg. 1567–1592) in Kassel gesehen hatte (Abb. auf Seite 820).⁴ Der Globus ließ sich teils wegen der wenig konkreten Anweisungen Keplers, teils wegen der Unerfahrenheit des Goldschmieds jedoch nicht verwirklichen. Daher änderte Kepler 1598 die Pläne in Richtung eines Planetariums ab, mit dem er das kopernikanische Weltsystem und die Planetenbewegungen für Laien nachvollziehbar machen wollte. Zwar wurde auch dieses Projekt letztlich nicht realisiert, doch unterstreicht das jahrelange Interesse des Herzogs an den Entwürfen Keplers, welche Bedeutung astronomischen Schauobjekten in der Anfangszeit der Kunstkammer zukam. War die Astronomie ein Forschungsgebiet, mit dem sogar Weltbilder umgestürzt werden konnten, so kann für das 17. Jahrhundert generell von einem Aufstieg der Naturforschung zur Leitwissenschaft gesprochen werden. Das „Buch der Natur“ war, wie Galileo Galilei (1564–1642) festgestellt hatte, in der Sprache der Mathematik geschrieben und es bedurfte instrumenteller Hilfen, es zu entziffern.⁵ Didaktische Modelle, die theoretische Erkenntnisse der Astronomie vermittelten, waren hierbei ebenso von zentraler Bedeutung wie Instrumente aus der Praxis der Landvermessung, Seefahrt oder Militärkunst. Ob Fernrohr oder Mikroskop – die wesentlichen Erweiterungen des menschlichen Horizonts basierten auf neu entwickelten wissenschaftlichen Instrumenten, deren Popularität und Verbreitung zunahmen. Über den Handapparat von Forschern hinaus gelangten sie auch in fürstliche Kunstkammern.

³ Kepler 1945, Nr. 28, S. 50–54 (Brief an Herzog Friedrich vom 17.2.1596); vgl. auch Dyck 1934. In der Sekundärliteratur wurde die Auffassung festgeschrieben, das Werk sei von Anfang an für die Kunstkammer gedacht gewesen. Vgl. Chojecka 1967; Fleischhauer 1976, S. 2. Tatsächlich kommt die Kunstkammer erst in der dritten Phase des Projektes, dem Planetarium, ins Gespräch. Vgl. Kepler 1945, Nr. 99, S. 220 (Brief vom 1./11. Juni 1598). Zu Keplers Bestreben, sich mit dem Projekt fürstliche Patronage zu erarbeiten vgl. Bauer 2014.

⁴ Vgl. Gaulke 2007, S. 180–197. Ob sich die eigenhändige Anmerkung „Eisenloher ornat“, die Herzog Friedrich auf den ersten Brief Keplers vom 17.2.1596 notierte, auf den auch für den Kasseler Landgrafen Wilhelm IV. tätigen Goldschmied Anton Eisenhoit (1553/54–1603) bezieht, darüber kann nur spekuliert werden. Vgl. Kepler 1945, Nr. 28, S. 50.

⁵ Vgl. Turner 1995, S. 139f.

Umfang und Zusammensetzung des Bestandes

Obwohl Herzog Friedrich Automaten und wissenschaftlichen Instrumenten eine wichtige Rolle zumaß, lässt sich aufgrund der Quellenlage vergleichsweise wenig über den Umfang des Kunstkammerbestandes in der Zeit um 1600 sagen. Ob beispielsweise eine 1596 entstandene, dem Herzog gewidmete Polyeder-Sonnenuhr in der Kunstkammer oder aber in anderen Gemächern ihre Aufstellung fand, ist unbekannt, da das markante Objekt in den Kunstkammerinventaren erst um 1680 nachweisbar ist.⁶ Auch die Beschreibung des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer (1578–1647), der 1616 anlässlich eines fürstlichen Tauffestes in Stuttgart weilte und währenddessen die Kunstkammer besuchte, nennt nur Weniges aus dem hier relevanten Bereich, so einen Automaten und eine hölzerne Gewichtsuhr.⁷

Diese Holzuhr ist eine der seltenen Erwähnungen von Uhren in der württembergischen Kunstkammer überhaupt. Eine einzige Uhr aus der Kunstkammer hat sich erhalten.⁸ Das von Schmidlin verfasste Inventar listet vier Uhren auf – eine astronomische Uhr, eine vergoldete Uhr mit Viertelstunden- und Stundenschlagwerk sowie verschiedenen Anzeigen, die erhaltene Uhr in Form eines Blumenkrugs sowie eine zerbrochene Holzuhr.⁹ Eine weitere Uhr findet sich Anfang des 18. Jahrhunderts unter den Skulpturen inventarisiert.¹⁰ Des Weiteren belegen Rechnungsbücher aus dem Jahr 1680/81 Reparaturtätigkeiten des Uhrmachers Paul Widmann in der Kunstkammer.¹¹ Dennoch scheinen die meisten Uhren außerhalb der eigentlichen Kunstkammer aufbewahrt worden zu

⁶ Vgl. Kat. Nr. 271 (Inv. Nr. KK rosa 13).

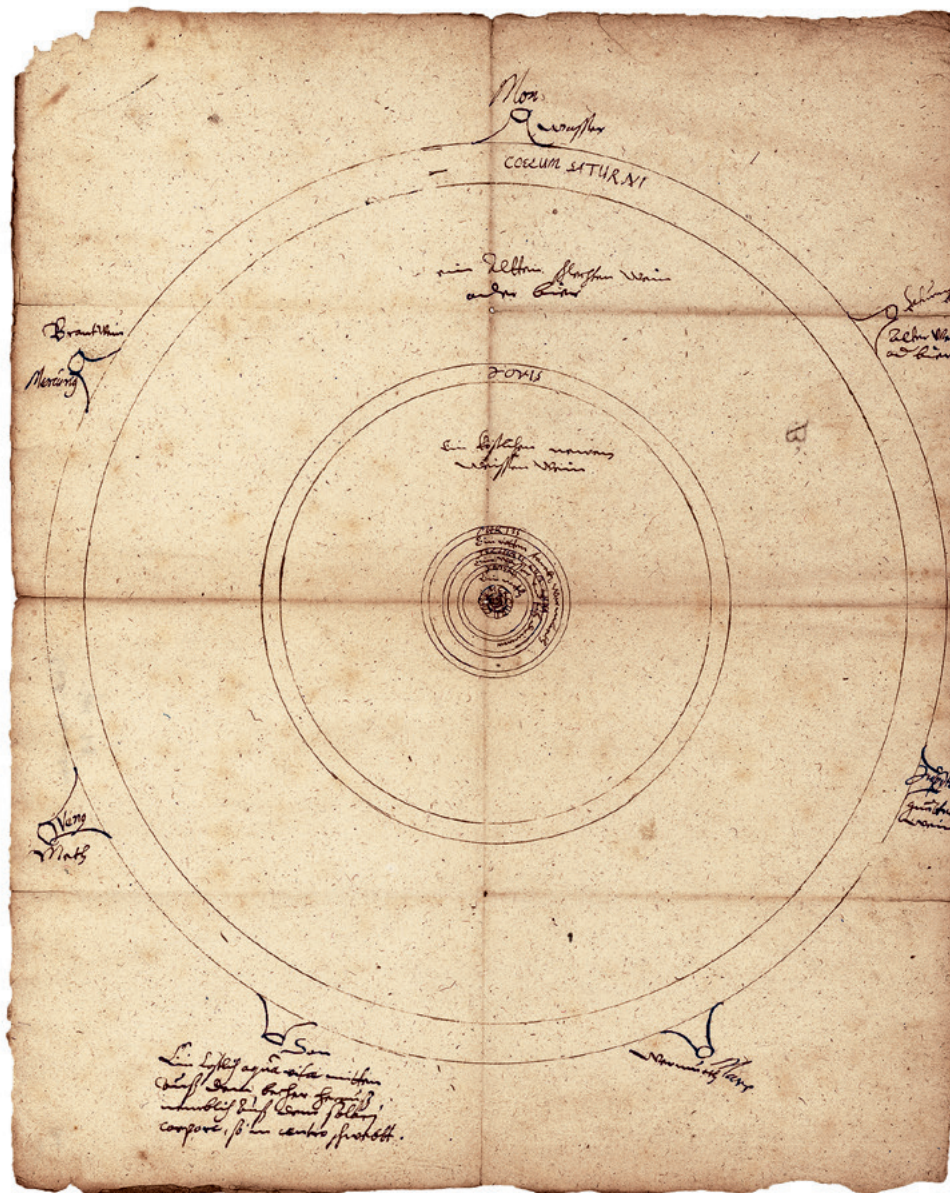
⁷ Von Oechelhäuser 1891, S. 307f. Die Uhr wird noch erwähnt im Schuckard-Inventar, vgl. HStAS A 20 a Bü 23, S. 79.

⁸ LMW, Inv. Nr. Sch. L. 5376.

⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 409 (1670–1690). Der Tatsache, dass Schmidlin nach dieser knappen Auflistung 3,5 Seiten freiließ und diese Seiten jeweils vorsorglich mit *Künstlich uhr und Raderwerk* übertitelte, lässt vermuten, dass er in diesem Bereich mit erheblichem Zuwachs rechnete. Dazu kam es wohl nicht.

¹⁰ *Eine schlag Uhr in einem Pferd, darauf Gustav Adolphus Rex Suecia in einem Harnisch sitzend, helt in der rechten hand den Regimentsstab, das Pferd verwendet die Augen im Kopf, und wan die Glock schlägt, so bewegt der Reiter seinen staab und wendet bey einem jeden Glockenschlag den Kopff umb: steht auf einem Postament, ohne welches der Reiter ad 1½ schu hoch ist sampt dem Pferd.* HStAS A 20 a Bü 21, S. 3.

¹¹ HStAS A 256, Bd. 165, fol. 334r. Der Stadtuhrmacher Ruoff erhält 1744/45 ebenfalls Geld für Arbeiten in der fürstlichen Kunstkammer, vgl. HStAS A 256, Bd. 230, fol. 443r.



Zeichnung Johannes Keplers (1571–1630) eines Kosmosmodells, Beilage zu einem Brief an Herzog Friedrich (reg. 1593–1608) vom 17. Februar 1596, WLB, Alte Drucke.

sein. So nennt ein Schlossinventar von 1634 in einer Turmstube mehrere Uhren, darunter eine Messinguhr in einem Ebenholzkasten, *Darauff oben des Himmels Lauff*.¹² Eine Separierung der Uhren war auch anderenorts üblich. Beispielsweise wurden in Berlin die Uhren ebenfalls nicht in der Kunstkammer, sondern in einer *Uhren Cammer* verwahrt.¹³

Das erwähnte Schlossinventar von 1634, das wenige Tage nach der Besetzung der Stuttgarter Residenz durch

die kaiserlichen Truppen angefertigt wurde, beschreibt auch zurückgebliebene Bestände der zum Teil evakuierten Kunstkammer, darunter „2 Globi, so auf einem hülzenen Fuss und ziemlich gross“. ¹⁴ Ebendort ist eine „ganz helffenbeinerne Galeer“ erwähnt. Dieses Schiff mit Automatenwerk, eine Arbeit des Elfenbeindreher Georg Burrer (nachweisbar 1597–1627) und des Stuttgarter Uhrmachers Christoph Schorkfel (nachweisbar 1626), befindet sich heute im Kunsthistorischen Muse-

¹² HStAS A 20 a Bü 38, S. 9. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 36. Eine Schlag Uhr in einem Pferd mit der Darstellung des schwedischen Königs Gustav II. Adolf (reg. 1611–1632) findet sich in einem Inventar Anfang des 18. Jahrhunderts unter den frei aufgestellten Skulpturen aufgelistet; vgl. HStAS A 20 a Bü 21, S. 3 und Anm. 10.

¹³ Vgl. Kiesant 2013, S. 75.

¹⁴ Nach Fleischhauer 1976, S. 34f. Laut des Schlossinventars von 1634 befanden sich im Gemach Eberhards III. „schöne astronomische Sachen“. Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 35. Ob diese später in die Kunstkammer aufgenommen wurden, ist unklar.

Globusuhr, Jost Bürgi
(um 1550-1595) mit
Kartenbildern von
Anton Eisenhoit
(1553/54-1590),
Kassel, um 1580/95,
Museumslandschaft
Hessen Kassel.



um Wien (Abb. auf Seite 822).¹⁵ Erwähnt wird zudem „1 Galleer mit einem Uhrwerk mit drei Bilder[n].“¹⁶ Dieser Automat verblieb in Stuttgart und gehörte zu den Gegenständen, die in einer 1642 angefertigten Liste verzeichnet wurden. In dieser Liste sind auch *Ein vier-ecket Werk, das Perpetuum mobile* sowie einige *astronomische Instrumenta, von Mössing* aufgeführt.¹⁷ Erwähnt werden dort zudem Geräte, die zu einem

Laboratorio gehörig, also vermutlich aus der alchemischen Werkstatt Herzog Friedrichs stammten.

Mit der Sammlung Guth von Sulz, die 1653 als Erbschaft zur Kunstkammer kam, erhielten auch die Scientifica Verstärkung. Ein 1624 erstelltes Verzeichnis dieser Sammlung nennt mehrere Magnetsteine,¹⁸ einige Sonnenuhren, darunter eine Reisesonnenuhr und eine Bechersonnenuhr aus Pappe, Sanduhren sowie sieben Zirkel und nicht näher bezeichnete Instrumente.¹⁹ Herzog Eberhard III. (1628–1674) trieb den Ausbau der

¹⁵ Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 4913. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 45.

¹⁶ Dieses in späteren Inventaren als venezianische Gondel bezeichnete Goldschmiedewerk verbrannte 1944. Vgl. Fleischhauer 1976, S. 35, Anm. 192. In der 2. H. des 19. Jh. wird das Objekt als schadhafte verzeichnet (HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 11 unter VII/15).

¹⁷ HStAS A 20 a Bü 5, S. 6, 8. Auch das 1654 von Johann Betz verfasste Inventar nennt das Perpetuum mobile und *Zwey Astronomische Instrumenta von Mössing*. Vgl. HStAS A 20 a Bü 6, S. 4f.

¹⁸ *Ein gar kleiner Magnetstein, in einem verguldeten durchbrochenen Kästlein eingefasst, an welchem ein eyserner sarch hangt*. Eventuell zu identifizieren mit Inv. Nr. KK rosa 18, siehe Kat. Nr. 264.

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 4, S. 103, 278f. Das Inventar wurde bereits 1624 erstellt, als Ludwig Guth von Sulz (1589–1653) die Sammlung zum Verkauf anbot.

Kunstkammer weiter voran. Im November 1669 ließ er Kunstsachen aus seinem Kabinett in die Kunstkammer übergeben, darunter 3. *Ein geschmeidig reißbesteck und Perspektiv [...]* 6. *Ein Geometrischer Quadrant, von Mößing* 7. *Ein Spiegel von Metall in einer schwarzen ramen [...]*.²⁰ Unter seiner Regentschaft wurden 1671 sieben optische Instrumente für 162 Gulden vom Nürnberger Hans Nicolas Vargeth angekauft, darunter *Ein Perspectiv wordurch auf einmahl* 5. *Personen zugleich observieren können*, ein 20 Schuh langes Teleskop, eine *Camera obscura, so die personen aufrecht weiset* und eine *optische Latern welche kleine figuren über Riesen Größe an eine weiße Wand wirft*,²¹ also eine Laterna magica.

Hatte der Bestand an optischen Instrumenten mit dem Ankauf 1671 eine erhebliche Verstärkung erhalten, so gilt dies erst recht für die Sammlung geometrischer Instrumente, die durch eine Überweisung 1673 Zuwachs erhielt.²² In einer sorgfältig nach Funktion und Material strukturierten Übergabeliste verzeichnen allein sieben Einträge der *Fortification und Artollerie dienende Instrumenten* und zwölf Einträge mit zum Teil mehreren Einzelobjekten listen *Geometrische Instrumente* auf. Es folgen acht Einträge *Astronomische Instrumenten und Sonnen Uhren*, gefolgt von zwei Einträgen zu *Optischen Instrumenten* und 13 Nummern *Reiß Instrumenten*. Die meisten dieser Objekte lassen sich in dem bereits genannten, 1675 begonnenen Inventar des Antiquars Daniel Moser (1642–1690, tätig: 1669–1690) nachweisen.²³ Allerdings ist dieses Inventar sehr knapp gehalten und erscheint eher ungeordnet. Etwa 30 hier relevante Objekte befanden sich laut Moser im Zimmer über dem Gemach der Fürstin von Mömpelgard – vor allem optische Instrumente, darunter ein gebogener Vexierspiegel,²⁴ Brennspiegel,²⁵ mehrere Polyeder,²⁶ ein Mikroskop von Johann Wiesel (1583–1662),²⁷ zwei Camerae

obscurae, darunter eine, die – wie im Inventar hervor- gehoben wird - den Menschen aufrecht *weist*, also ein seitenrichtiges Bild zeigt. Eine Liste nicht räumlich zu- gewiesener Objekte erfasst unter *Instrumenta Mathe- matica* 59 Einträge, allerdings sind darunter auch einige Skulpturen und Porträts verzeichnet.

Am Inventar des Kunstkammerantiquars Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) ist deutlich ablesbar, dass erstmals eine systematische Ordnung angestrebt wurde. So finden sich unter den differenzier- ten Kategorien die Überschriften *künstliche Uhren und Räderwerk / [...]* / *Tubi Mikroskopia, item geschliffene Prismata und Poliedra / mathematische Instrumente / [...]* / *Sonnenuhren und Compass*.²⁸ Das Inventar listet neben den bereits genannten vier Uhren und einigen Spiegeln für optische Experimente auch über 30 opti- sche Instrumente, darunter Fernrohre, Camerae obscu- rae, Mikropkope, und Anschauungsobjekte aus Glas wie Polyeder.²⁹ Über 20 *Mathematische Instrumenta* und acht *Astronomische Instrumenten und Sonnenuh- ren* sowie vierzehn Einträge zu *Reiß Instrumenten* ver- vollständigen den Bestand.³⁰

Das nächste Inventar, ab 1705 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) angefertigt, umfasst über 200 hier relevante Objekte. Bis auf wenige Ankaufs- belege, Überweisungen durch den Herzog und – wie noch zu sehen sein wird – eine Aufforderung an den Antiquar, die Kunstkammer zu erweitern, gibt es jedoch wenig Hinweise, wie die Verdopplung der Bestände er- reicht wurde. Bis auf wenige Ab- und Zugänge war hier- mit die Sammlung der wissenschaftlichen Instrumente abgeschlossen. Der Bestand bleibt bis zu dem 1791/92 von Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829, tätig: 1789–1829) angefertigten Inventar in etwa gleich.³¹

²⁰ HStAS A 20 a Bü 7, S. 9.

²¹ HStAS A 20 a Bü 7, S. 62. Zusätzlich zu den genannten sieben *Optica* werden zwei kleine Mikroskope erwähnt, wobei ein etwaiger Ankauf unklar ist.

²² HStAS 20 a Bü 7.

²³ HStAS A 20 a Bü 12, S. 51–53 und S. 64–66.

²⁴ Evtl. Inv. Nr. KK rosa 5.

²⁵ Evtl. Hohlspiegel Inv. Nr. KK rosa 10 oder 11 (Kat. Nr. 263).

²⁶ Evtl. Inv. Nr. KK rosa 6 (Kat. Nr. 261), wobei das Inventar mehrere Polyeder nennt.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 23, S. 44, nennt zwei Mikroskope mit Signatur IWAO – diese wurden allerdings nachträglich als englische Mikros-

kope bezeichnet. Zu Lieferungen Wiesels nach Stuttgart vgl. Keil 2000, S. 320.

²⁸ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, Inhaltsverzeichnis (1670–1690).

²⁹ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 409, 451, 455, 456, 459–463, 473 (1670–1690).

³⁰ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 455, 456, 459–463, 473 (1670–1690).

³¹ HStAS A 20 a Bü 151.



Automat in Form einer Galeere aus Elfenbein, Georg Burer (nachweisbar 1597–1627), 1626, Kunsthistorisches Museum Wien (Österreich).

Zugangsarten

Eine wichtige Erwerbungsart waren Überweisungen der Herzöge – von den oben erwähnten Überstellungen Herzog Eberhards III. 1669 und 1673 bis hin zur Einlieferung von Taschenuhren und Kompassen durch Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) im Jahr 1745.³²

Ab 1684 reiste Johann Ulrich Pregizer IV. (1647–1708) in herzoglichem Auftrag in verschiedene Archive und Bibliotheken des Landes, um dortige Bestände zu sichten. Neben den im Schloss Neuenstadt vorhandenen Büchern und Grafiken beschrieb er auch mathematische Instrumente, darunter Zylindersonnenuhren, Quadranten, einen

schönen Transporteur für die Feldmessung, ein *sauberer Tubus opticus*, also ein Fernrohr, das über zehn Schuh lang war. Ferner verzeichnete er eine *Sphaera materialis* (wohl eine Armillarsphäre) mit silbernem Gestell, des Weiteren zwei Globen aus der berühmten Amsterdamer Werkstatt Joan Blaeus (1596–1673), nämlich *vortreffliche Globi, ein Terrestris und ein Coelestis, welche eben so groß und so schön seind, alß diejenige welche in der Fürstl. OberRathßBibliothec zu Stuttgart seind: maßen auch dieser ein Edition nemlich deß J. Blaeu Ao. 1640 ist.*³³ Nachdem die Neuenstädter Bibliothek 1688 gekauft und die Bestände nach Stuttgart überführt worden waren,³⁴

³² HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 9, S. 15f.

³³ HStAS J 7 Bü 21, o. S. Vgl. Kat. Nr. 269 (Inv. Nr. KK bunt 126).

³⁴ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 102.

sichtete Moser, wie er 1689 an die Herzogin schrieb, die Liste Pregizers nach Objekten, die der Kunstkammer *anständig sein möchten*. Sein Augenmerk richtete sich vor allem auf die großen Blaeu'schen Globen, welche *solchen orth nicht nur allein ein schöne Zierd geben würden sondern auch wand die Hochfürstl. Jugend mit der Zeit in dem studio Geographico [...] sich üben wollte, man die-sebe so dan bey der Hand haben könnte*.³⁵

Dieses Ansinnen Mosers scheint zunächst erfolglos gewesen zu sein, sodass sein Nachfolger Schuckard bei seinem obersten Dienstherrn nachhakte. Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) hatte im Mai 1702 die Kunstkammer besucht und seinem Antiquar *befohlen, auf alle Mittel und Weg bedacht zeigen wie solches Hauß und die darinnen enthaltene Sachen ja mehr und mehr vermehrt und in Aufnahm gebrachte werden möchte, insonderheit in solchen stücken, was ohne sonderbahre große Unkosten geschehen könnte*.³⁶

Schuckard fiel auf, *daß insonderheitlich auch darinnen zwey Globi mangeln, alß welche per se zu einer Kunst Cammer gehören*, verwies auf die beiden Globenpaare in der Herzoglichen Kanzlei, wovon eines mit der Bibliothek von Neuenstadt nach Stuttgart gekommen sei, und kam zu dem Schluss, *[...] Alß würde der Kunst Cammer zur sonderbahren Zier dienen, wan ein Paar zur fürstl. KunstK: könnte gethan werden*.³⁷ Des Weiteren lenkte er das Augenmerk auf *[...] eine silberne Sphaera Armillaris, von Ihre [...] Princessin Antonia höchstseel. herrührend, welches stück dan auch die officinam Mathemati-*

cam [...] sehr wohl ornieren und vermehren könnte.³⁸

Neben Überweisungen sowie Erbschaften, zu denen die umfangreiche Sammlung Guth von Sulz gehörte, erweiterten auch Schenkungen den Kunstkammerbestand. Allerdings sind vergleichsweise wenige Fälle dokumentiert: So dankte 1701 ein Jakob Langhe aus Schorndorf Herzog Eberhard Ludwig für die Aufnahme in den Landesdienst mit drei Geschenken, darunter einen Gradbogen zur Bestimmung von Sonnen- und Sternenhöhe aus schwarzem Ebenholz.³⁹

Ankäufe wissenschaftlicher Instrumente durch den Stuttgarter Hof lassen sich mittels erhaltener Rechnungsbücher der Hofverwaltung mehrfach belegen, jedoch ist nicht in jedem Fall ein Zusammenhang mit der Kunstkammer nachweisbar. So verzeichnet das Rechnungsbuch der Jahre 1610/11 Zuwendungen an Andreas Schwan für etliche silberne Instrumente, die ein Andreas Allgaier verfertigte.⁴⁰ In diesem Fall, wie auch bei wissenschaftlichen Instrumenten, die der Kartograf Adam Riediger (1680–1756) im Rechnungsjahr 1736/37 für den Unterricht der Prinzen erwerben ließ⁴¹, bleibt offen, ob die Objekte in die Kunstkammer kamen. Andere

³⁵ HStAS A 202 Bü 1934; Brief Moser an Herzogin 22.7.1689.

³⁶ Brief Schuckard an den Herzog 20.5.1702; HStAS A 202 Bü 1934, o. S.

³⁷ HStAS A 202 Bü 1934, o. S. Im Schuckardschen Inventar der in der Kunstkammer frei aufgestellten Objekte finden sich zwei große Blaeu-Globen; s. HStAS A 20 a Bü 24, S. 86. Vgl. Kat. Nr. 269.

³⁸ HStAS A 202 Bü 1934, o. S. Tatsächlich lässt sich im Schuckard-Inventar eine silberne Armillarsphäre nachweisen, die sich wohl nicht erhalten hat. Vgl. HStAS A 20 a Bü 13, S. 26. Die Vorbesitzerin war Prinzessin Antonia von Württemberg (1613–1679).

³⁹ HStAS A 20 a Bü 159, Nr. 4b. Identisch mit Inv. Nr. KK rosa 80 (Kat. Nr. 278). Auf der Außenseite vermerkt ist die Übergabe an Schuckard, der den Gradbogen in das Inventar aufnimmt, vgl. HStAS A 20 a Bü 23, S. 4. Der nicht näher bekannte Langhe scheint Beziehungen zur Seefahrt gehabt zu haben. Neben den Schenkungen von Jakobsstab und Asiatica lieferte er auch, wohl kostenpflichtig, Straußeneier an die Kunstkammer. Vgl. HStAS A 256 Bü 184, Nr. 804, fol. 349v.

⁴⁰ HStAS A 256 Bd. 97, fol. 347.

⁴¹ HStAS A 256 Bd. 222, fol. 517v. Auch waren schon 1698/99 Globen für die Unterweisung der Pagen erworben worden; vgl. HStAS A 256 Bd. 182, Nr. 864, fol. 324r. 1706/07 wurden Instrumente zur Unterrichtung in Mathematik und im Festungsbau erworben; vgl. HStAS A 256 Bd. 190, Nr. 864, fol. 324r.

Erwerbungen sind zweifelsfrei zur Ergänzung des Kunstkammerbestands getätigt worden. Beispielsweise entsprechen die im Rechnungsbuch 1605/06 dokumentierten Ausgaben an *Lenhard Zuberlin, Goldtschmid zu Zurich, für etliche Instrumente* wohl den Instrumenten Leonhard Zublers (1565–1611), die in einem Zugangsverzeichnis der Kunstkammer von 1673 wieder erwähnt werden.⁴² Neben den bereits erwähnten, vom Nürnberger Vargeth erworbenen optischen Instrumenten und *mathematischen Abrissen*⁴³ des Ingenieurs Georg Andreas Böckler (um 1617–1687) wird 1697/98 auch ein Globus aus Amsterdam für die Kunstkammer angekauft.⁴⁴ Schuckard notierte bei seinem Inventareintrag zu einem halbkreisförmigen zylindrischen Spiegel, dass er von einem Leipziger Künstler einen ganzen für drei Gulden gekauft habe.⁴⁵ Auch unter Herzog Carl Eugen wurden noch einzelne Erwerbungen für die Kunstkammer getätigt, darunter ein *Teleskopium gregorianum* und ein *Mikroskopium composita*.⁴⁶ Diese Objekte werden in einem Verzeichnis außerhalb der Kästen aufgestellter Gegenstände von 1771 registriert und unter den Artefacta aufgelistet – wahrscheinlich, da die wissenschaftlichen Instrumente, wie noch zu sehen sein wird, seit 1768 in Ludwigsburg aufbewahrt wurden.⁴⁷ Die Erweiterung der Kunstkammerbestände erfolgte also überwiegend mittels Überweisungen aus herzoglichem Besitz und Ankäufen. Letztere erfolgten zum Teil gezielt, um Lücken zu schließen und aktuelle Produktentwicklungen aufzunehmen.⁴⁸ Generell scheint im Bereich der wissenschaftlichen Instrumente vor 1700 der Fokus bei Erwerbungen auf Neuheiten gelegen zu haben, während sich die Kunstkammer im 18. Jahrhundert zu einer Sammlung historischer Gegenstände entwickelte. Vermehrt charakterisieren Formulierungen wie *alt* hinzukommende Objekte in den Beschreibungen.⁴⁹

⁴² HStAS A 256 Bd. 92, fol. 346; HStAS A 20 a Bü 7, S. 11r.

⁴³ HStAS A 256 Bü 168, fol. 291r.

⁴⁴ HStAS A 256 Bü 181, fol. 404v.

⁴⁵ HStAS A 20 a Bü 23, S. 44.

⁴⁶ HStAS A 20 a Bü 35, Nr. 4, o. S.

⁴⁷ HStAS A 20 a Bü 86, S. 7.

⁴⁸ Mangels Archivalien kann allerdings nichts über die Erwerbungsart jener Objekte gesagt werden, deren Zugang zu einer Verdopplung der Bestände zwischen der Abfassung von Mosers Inventar und der Abfassung von Schuckards Inventar führte.

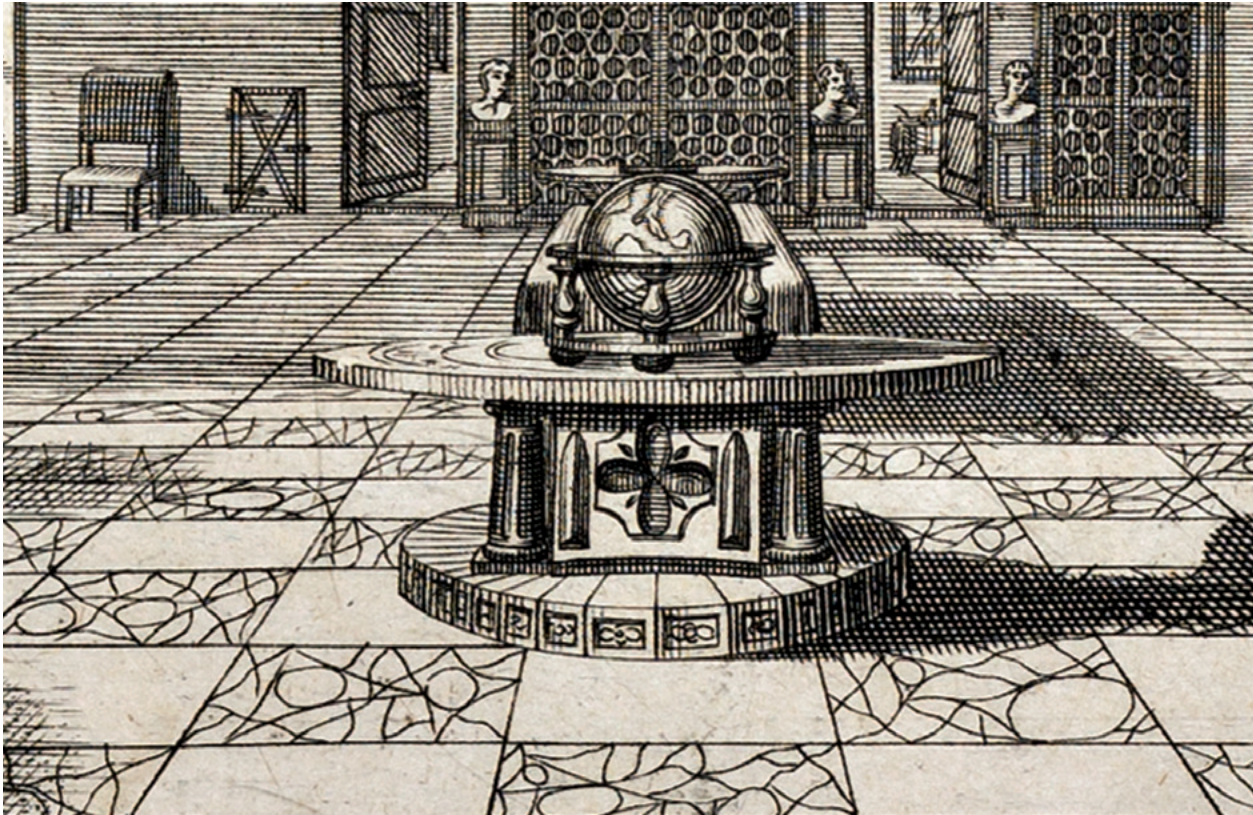
⁴⁹ Z. B. HStAS A 20 a Bü 65, S. 47r oder HStAS A 20 a Bü 31, Nr. 9, S. 15f. Auch in Berlin wurde die Kunstkammer ab 1713 eine Art „Depot ausrangierter bzw. unmodern gewordener (Kunst-)Gegenstände“. Kiesant 2013, S. 82. Vgl. auch Leopold 1995.

Die Sammlung wissenschaftlicher Instrumente im Vergleich zu anderen Kunstkammern

Vertritt heute einzig noch der erhaltene Schildkröten-automat (Kat. Nr. 189) die mechanischen Schaustücke der Kunstkammer, so empfiehlt es sich, zur Charakterisierung des historischen Bestandes die Quellen heranzuziehen. Wie oben erwähnt, existierten vor 1634 mehrere Automaten und es bestanden Pläne, ein Tischplanetarium zu erstellen. Für die Wiedereinrichtung der Kunstkammer nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs wurden keine Automaten mehr erworben. Diese hatten ihre besondere Faszination verloren und wurden auch kaum mehr hergestellt. Große naturwissenschaftliche Demonstrationsobjekte wie Globen oder Armillarsphären hingegen galten weiterhin als zentral, ihr Vorhandensein in der Kunstkammer wurde mit Nachdruck angestrebt. Bis etwa 1700 werden Beispiele innovativer Entwicklungen erworben, beispielsweise Vermessungsinstrumente nach Leonhard Zubler oder nach Athanasius Kircher (1602–1680). Die Anzahl der wissenschaftlichen Instrumente steigt von den im 1675 begonnenen Moser-Inventar aufgelisteten, knapp 90 Objekten auf knapp 200 Objekte, die Schuckard ab 1705 inventarisierte. Machen bei Moser etwa 60 Prozent astronomische und geodätische Instrumente sowie gut 25 Prozent optische Geräte das Gros des Bestandes aus, werden diese Bereiche bis zum Schuckard-Inventar zwar verstärkt (vor allem die Vermessungsinstrumente). Der größte Zuwachs erfolgt jedoch durch mathematische Anschauungsobjekte wie Platonische Körper sowie durch Modelle von Festungen und Geräten.

Beim Vergleich der Stuttgarter Bestände mit der auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angelegten, bereits auf Astronomie und Geodäsie spezialisierten Sammlung des Fürstpropsts zu Ellwangen, Johann Christoph Adelmann zu Adelmansfelden (1640–1687),⁵⁰ fällt auf, dass in der württembergischen Kunstkammer astronomische Messinstrumente oder Sonnenuhren, die speziell für den Breitengrad Stuttgarts angefertigt wurden, fehlen. Auch trägt kein Objekt das herzogliche Wappen. So ist festzustellen, dass gekauft wurde, was der Markt hergab, aber wohl keines der wissenschaftlichen

⁵⁰ Vgl. Müsch 2014.



Kupferstich „Die fürstliche Württembergische Kunst Cammer im Lustgarten zu Stuttgart“ (Detail), Ludwig Som (tätig um 1705–1725), um 1670, Ludwigsburg Museum.

Instrumente in der Kunstkammer von den Herzögen explizit in Auftrag gegeben wurde.

Vergleiche mit den gewaltigen Sammlungen des Landgrafen Wilhelm IV. in Kassel, des Kurfürsten August (reg. 1553–1586) in Dresden oder des Kaisers Rudolf II. (reg. 1576–1612) in Prag zeigen, dass es auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Instrumente vor und um 1600 wesentlich ambitioniertere fürstliche Sammler gab. Der hochgebildete Landgraf Wilhelm IV. gehörte zu den führenden Astronomen seiner Zeit. Er holte Jost Bürgi (1552–1632) für mehrere Jahre an seinen Hof und sorgte für die Ausbildung heimischer Instrumentenmacher, sodass in Kassel höchst qualitätvolle Instrumente hergestellt wurden.⁵¹ In der 1560 von Kurfürst August ge-

gründeten Dresdner Kunstkammer lag schon am Anfang ein Schwerpunkt auf den technischen Geräten, die der Kurfürst vor allem in Süddeutschland erwarb und später durch die von ihm geförderten Werkstätten in Dresden herstellen ließ. Schon 1587 lassen sich in Dresden etwa 7.500 Werkzeuge und 950 mathematisch-technische Instrumente nachweisen.⁵² Auch am Prager Hof entstand unter Kaiser Rudolf II. ein Zentrum der Astrologie und Astronomie mit so namhaften Instrumentenbauern, Mathematikern und Astronomen wie Erasmus Habermel (um 1538–1606), Jost Bürgi und Johannes Kepler.⁵³ Auch in der Kunstkammer der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf spielten wissenschaftliche Instru-

⁵² Vgl. Dolz / Schardin / Schillinger 1993, S. 6; Plaßmeyer 2005; Dupre / Korey 2005.

⁵³ Vgl. AK Prag 1997; Leopold 1995, S. 152.

⁵¹ Vgl. Gaulke 2007; Leopold 1995, S. 152; Kiesant 2013, S. 70.

mente und Demonstrationsobjekte eine wichtige Rolle. Das Inventar von 1694 verzeichnet – ohne Uhren – 28 mathematische Instrumente und Futterale mit mehreren Stücken. Viel berühmter war die Kunstkammer jedoch wegen eines mechanischen Himmelsglobus, der ab 1650 gebaut wurde. Mit drei Metern Durchmesser war dieser Globus, der außen mit einer Erdkarte bemalt, innen aber als Planetarium begehbar war, eine Sensation.⁵⁴ Solch ein atemberaubendes Schaustück konnte die Stuttgarter Kunstkammer nicht vorweisen – auch weil das erwähnte, von Kepler geplante Planetarium nicht verwirklicht worden war.

Die vergleichsweise überschaubare Anzahl wissenschaftlicher Instrumente in der sonst sehr reichhaltigen Kunstkammer der bayerischen Herzöge wurde als Charakteristikum eines katholischen Hofes gewertet, dessen Neigung zu den Naturwissenschaften wegen seiner religiösen Ausrichtung gering gewesen sei.⁵⁵ Angesichts der insgesamt 3407 Einträge, die das Inventar von 1598 auflistet, erscheint die Anzahl von 140 Instrumenten tatsächlich eher klein. Vergleicht man diese, schon 1598 erreichte Zahl jedoch mit den knapp 90 Instrumenten, die Moser ab 1675, also 77 Jahre später, in der württembergischen Kunstkammer verzeichnet, werden die beschränkten Mittel deutlich, die der Stuttgarter Kunstkammer zur Verfügung standen. Unter Berücksichtigung der materiellen und finanziellen Verluste durch den Dreißigjährigen Krieg ist die Sammlungsleistung in Stuttgart dennoch als beachtlich zu bezeichnen.

Aufbewahren und Präsentieren

Vor allem für das 17. Jahrhundert gibt es nur wenige Informationen über die Präsentation wissenschaftlicher Instrumente in der Stuttgarter Kunstkammer. Aus dem Bericht Hainhofers von 1616 geht hervor, dass der Musik-automat gemeinsam mit „Inndianische Geschirr, etliche Antichen offen auf einem Tisch“ präsentiert wurde.⁵⁶ Um 1680 scheinen fast alle wissenschaftlichen Instrumente in Schränken aufbewahrt worden zu sein. Ein nur teilweise erhaltenes Inventar aus dieser Zeit verzeichnet erstmalig die wissenschaftlichen Instrumente nach ihrem Aufstellungsort in einem *Kasten* mit *Gefachen*.⁵⁷ Einige Objekte scheinen im Schrank aufgestellt oder sogar montiert gewesen zu sein, wie zwei zylindrische Sonnenuhren (Kat. Nr. 276), die als hängend bezeichnet werden.⁵⁸ Die Präsentation in Schränken, bezeichnet mit den Buchstaben *N* und *O*, hatte auch im 18. Jahrhundert Bestand. Wenigstens im kleinen Maßstab wurde hierbei Wert auf eine ästhetisch ansprechende Aufstellung gelegt. So sind sechs Mikroskope als *hängend nach einander*⁵⁹ beschrieben; auch sieben Glasprismen wurden hängend präsentiert.⁶⁰ Neben einem Lederfutteral mit einem Kompass schmückten *Abrisse* die Wände, nämlich drei Landschaftszeichnungen von Ferdinand Moser (erwähnt 1895) und eine Schlachtendarstellung.⁶¹ Wohl aus Platzgründen wurden weiterhin einige Objekte freistehend auf einem Tisch präsentiert, so das von Vargeth erworbene, über einen Meter große Beobachtungsgerät für fünf Personen. Dieser *Pentoculus* wurde *auf dem langen Tisch im Saal liegend* verwahrt.⁶² Schuckard verzeichnete in einem separaten Inventar *auf dem boden aufgerichtete Sachen*, darunter auch die zwei großen Blaeu-Globen, die zunächst

⁵⁴ Vgl. AK Schleswig 1997, v. a. Bd. 2, S. 222. Vgl. Leopold 1995, S. 152.

⁵⁵ Vgl. Turner 1995, S. 152. Diese These ist schon angesichts der hohen Anzahl der wissenschaftlichen Instrumente in der Kunstkammer der Medici zu relativieren. Vgl. zu München, Diemer u. a. 2008c, S. 41f.; Diemer u. a. 2008b, Nr. 1798–1838, 1878–1928 und Nr. 3395–3397.

⁵⁶ Von Oechelhäuser 1891, S. 307.

⁵⁷ HStAS A 20 a Bü 13, Nr. 2.

⁵⁸ Verschiedene Schüsseln sind als an der Wand angelehnt verzeichnet (HStAS A 20 a Bü 13, S. 36), die Zylindersonnenuhren als *hängend* (S. 21).

⁵⁹ HStAS A 20 a Bü 23, S. 47.

⁶⁰ HStAS A 20 a Bü 23, S. 72.

⁶¹ HStAS A 20 a Bü 23, S. 71.

⁶² HStAS A 20 a Bü 23, S. 42.

in den beiden Ernern, dann im Saal aufgestellt wurden.⁶³ Generell sind im Schuckard-Inventar mittels Randbemerkungen mehrfach Verlagerungen einzelner Objekte nachvollziehbar, die zum Teil Platzgründen, zum Teil dem Streben nach systematischer Ordnung geschuldet waren. So passten 24 aus einem Komponierkasten stammende Täfelchen wenig zu den Maßstäben und Messketten, so dass Schuckard sie aus dem obersten Fach von *Kasten N* in den *Kasten O* verlegte.⁶⁴ 14 Futterale mit mathematischen Instrumenten, die von Moser nach der Abfolge ihrer Inventarkennungen von A bis O sortiert waren, verwahrte er *der Ordnung nach locirt* und fertigte für diese Stücke zum besseren Auffinden eine Konkordanz zwischen dem alten und seinem neuen Inventar.⁶⁵

Inventarisationsarbeiten und wissenschaftliche Erschließung

Wie Fleischhauer bereits 1976 herausarbeitete, erhielt Adam Ulrich Schmidlin 1669 zu seinem Amtsantritt detaillierte Anweisungen, die Sammlung systematisch zu präsentieren und wissenschaftlich zu verzeichnen. Das Inhaltsverzeichnis des 1670 begonnenen Inventars spiegelt diese erste systematische Anordnung wider und verzeichnet die Uhren und wissenschaftlichen Instrumente in folgenden Kategorien: [...] *künstliche Uhren und Räderwerk* / [...] / *Tubi Mikroskopia, item geschliffene Prismata und Poliedra* / *Mathematische Instrumente* / [...] / *Sonnenuhren und Compas* / *Allerhand Modellen und Visierungen* [...].⁶⁶ Schmidlins Angaben zu den einzelnen Objekten variieren dann stark in ihrer Länge und Präzision. Sind beispielsweise die optischen Instrumente zumeist mit nur wenigen Worten

verzeichnet,⁶⁷ so finden sich bei den mathematischen Instrumenten längere Beschreibungen, die zum Teil auch Materialangaben einschließen.⁶⁸

Erstaunlich differenziert erscheint die Zugangsliste von 1673, in der die Instrumente nach Funktionen, z. B. *Zur Fortification und Artollerie dienende Instrumenten* oder *Geometrische Instrumenten*, unterteilt sind. Unter diesen Überschriften sind die Instrumente zum Teil weiter nach Materialgruppen unterschieden. Präzise Beschreibungen der Einzelteile eines Instruments stehen neben kurzen Benennungen wie *Pantometrum Kircheri, in duplo* oder *ein Oval Zirkel*.⁶⁹ Während in dieser Liste noch keine Maßangaben aufgenommen wurden, finden sich in dem etwa 1680 entstandenen Inventarfragment bereits gelegentlich Angaben zur Objektgröße. Zudem sind bei einigen Einträgen Inschriften auf den Objekten wiedergegeben.⁷⁰ Die geforderte und von Schmidlin verwirklichte systematische Aufstellung setzt sich auch in den Inventareinträgen fort, mit denen die räumliche Ordnung Schrank für Schrank und Fach für Fach nachvollzogen wird. Die bis dato ausführlichsten, auf die Wiedererkennbarkeit abzielenden und auf die Funktion eingehenden Beschreibungen gehen eventuell schon auf den mathematisch vorgebildeten Schmidlin zurück.

Erstmalig sind die Objekte mit Inventarkennungen versehen. Hierbei handelt es sich zumeist um Buchstabenkürzel der lateinischen Bezeichnungen wie *S.A.* für *Sphaera Armillaris*, wobei gelegentlich mittels der Inventarkennung auch auf Besonderheiten hingewiesen wird. So ist ein Exemplar der erst kurz zuvor entwickelten mobilen Camera obscura auch als *COP*, als *Camera obscura Portatilis*, bezeichnet.⁷¹ Ein von Johannes Faulhaber (1580–1635) entwickelter Proportionszirkel wur-

⁶³ HStAS A 20 a Bü 24, S. 86. Vgl. auch HStAS A 20 a Bü 70, fol. 1v: *Zwei große Globen, coelestis und terrestris auf Gestellen*, laut Randvermerk *An den Bibliothecarium Uriot abgeben*.

⁶⁴ HStAS A 20 a Bü 23, S. 3.

⁶⁵ HStAS A 20 a Bü 23, S. 6.

⁶⁶ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, Inhaltsverzeichnis (1670–1690); vgl. Fleischhauer 1976, S. 77–79.

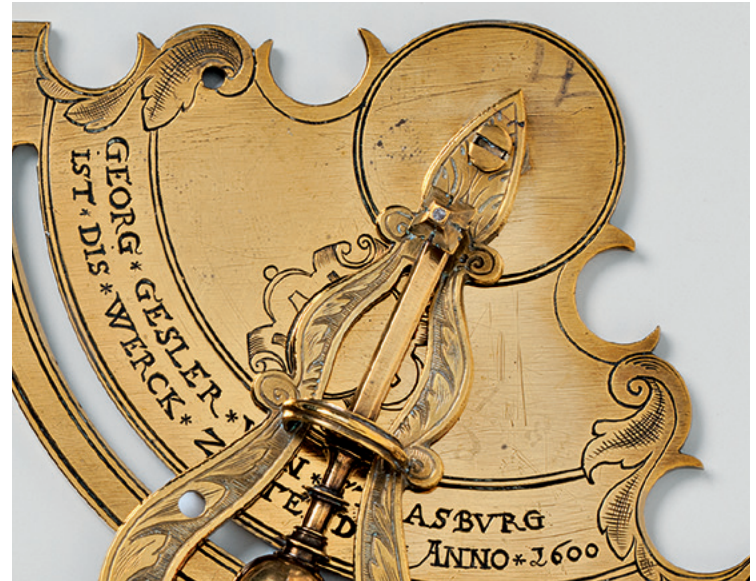
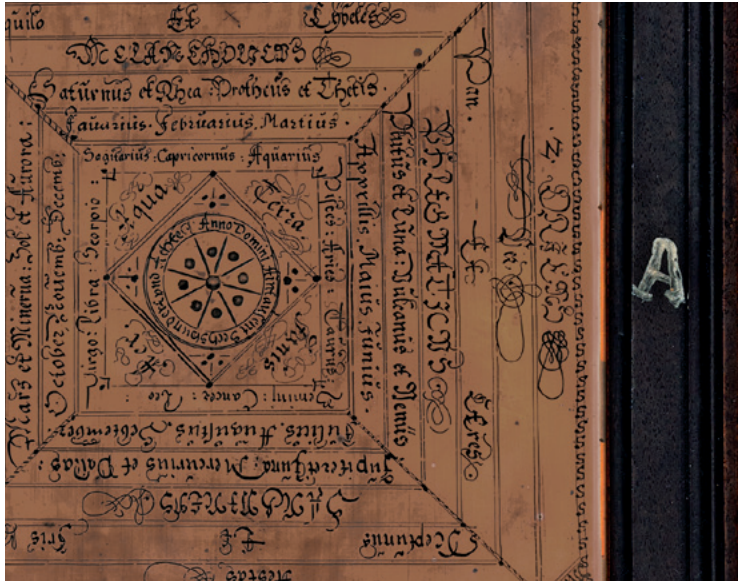
⁶⁷ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 455 (1670–1690): *Ein Microscopium oder Eine optische Latern von 30. Darzu gehörigen gemahlten stücken*.

⁶⁸ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 458 (1670–1690); vgl. Kat. Nr. 289 (Inv. Nr. KK rosa 20).

⁶⁹ HStAS A 20 a Bü 7, S. 13.

⁷⁰ HStAS A 20 a Bü 13.

⁷¹ HStAS A 20 a Bü 13, S. 27, 30.



Inventarbezeichnungen einer mythologisch-astro-nomischen Tafel (Süddeutschland, 1608), eines Pendelrichtquadranten (Augsburg, vor 1600), einer Zylindersonnenuhr (Jakob van der Heyden,

Straßburg, 1617) und einer Auftragsbussole (Michael Bumel, Nürnberg, 1613), LMW (Kat. Nr. 268, 289, 276, 283; im Uhrzeigersinn angeordnet).

de mit *F* signiert.⁷² In anderen Fällen ist kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen Inventarkennung und Objektbezeichnung erkennbar. Einzelne Objekte sind mit Zeichen signiert, beispielsweise steht ein gezeichnetes Kreuz für die kreuzförmige Sonnenuhr.⁷³ Diese Inventarkennungen wurden wohl auch auf die Objekte aufgetragen. So ist beim Eintrag zu den zylindrischen Sonnenuhren, den *Cylindri Horodictici*, vermerkt, dass sie mit den Buchstaben *C.H.* bezeichnet sind (Abb. links).⁷⁴ Schuckard übernahm die Struktur, Beschreibungsweise sowie die Inventarkennungen dieses Inventarfragments im Wesentlichen. Sein 1705 begonnenes und für die historiografische Erschließung der Bestände zentrales Inventar umfasst die Schränke N und O mit jeweils sechs Gefachen.⁷⁵ Die im obersten Fach beginnende Beschreibung nennt Objektbezeichnung, Erscheinungsbild, Material, Größe und in einigen wenigen Fällen auf dem Objekt befindliche Inschriften wie Signaturen oder Datierungen. Die Kriterien, nach denen Schuckard manche Signaturen in die Inventarbeschreibungen aufgenommen hat und andere nicht, sind unklar. So notierte er die Signatur des berühmten Christoph Schissler (um 1531–1608) zu einer Sonnenuhr, verzichtete jedoch beim darauffolgenden Eintrag zu einer signierten Bussole desselben Herstellers auf das Nennen der Autorschaft.⁷⁶ Dagegen ist der heute vergessene, damals vermutlich persönlich bekannte Artilleriehauptmann Lorentz Mayer als Autor eines Richtinstruments vermerkt.⁷⁷ Ab und an mangelte es dem mathematisch interessierten Schuckard an den nötigen historischen Vorkenntnissen. Beispielsweise gelang es ihm nicht, beim Inventarein-

trag zu zwei Mikroskopen das Monogramm *IWAO* des berühmten Augsburger Optikers Johann Wiesel aufzulösen. Später fügte er gar den Zusatz *engländisch* hinzu, welchen der spätere Antiquar Johann Friedrich Vischer dann in den Haupttext übernahm.⁷⁸

Äußerst selten finden sich Hinweise auf hinzugezogene Fachliteratur. So zitiert Schuckard bei den Glasprismen, die zur Teilung des Lichtes in die Spektralfarben verwendet werden können, die entsprechende Textstelle aus Georg Agricolas (1494–1555) Abhandlung über Bergbau und Gesteine.⁷⁹ Gelegentlich fügte Schuckard fachliche Erläuterungen in seine Beschreibungen ein, beispielsweise das Verhältnis der Maßeinheit *Augsburger Werkschuh* zum württembergischen Schuh.⁸⁰ Zwar benutzte er auch Fachbegriffe wie Proportionalzirkel oder Quadrant, vielfach verzichtete er jedoch auf eine Benennung des Objektes und beschränkte sich auf die Beschreibung. Beispielsweise erläuterte er Aussehen und Funktion eines Navigationshilfsmittels ohne den damals geläufigen Namen Jakobsstab zu verwenden.⁸¹ Mehrfach fügte Schuckard Bewertungen in seine Beschreibungen ein. Begriffe wie *sauber, nett, von fleissiger Arbeit* oder *schön* heben zumeist die funktionale und handwerkliche Qualität der Bearbeitung oder den Materialwert hervor.⁸²

Schuckards gründliche und von mathematischen Kenntnissen getragene Beschreibungen wurden von seinen Nachfolgern weitestgehend übernommen und punktuell aktualisiert. Bei Schuckard als fehlend markierte Objekte finden sich in den Nachfolgeinventaren nicht mehr. In einer Liste noch zu verzeichnender Objekte, die der Antiquar Wilhelm Friedrich Schönhaar (tätig: 1752–1762)

⁷² HStAS A 20 a Bü 13, S. 21.

⁷³ HStAS A 20 a Bü 13, S. 21. Vgl. Kat. Nr. 274 (Inv. Nr. KK N 2).

⁷⁴ HStAS A 20 a Bü 13, S. 21. Diese Buchstaben finden sich noch heute auf den Objekten, vgl. Kat. Nr. 283 (Inv. Nr. KK rosa 56). Auch auf anderen Objekten finden sich diese Inventarbezeichnungen, teils als Farbauftrag (vgl. Inv. Nr. KK rosa 12), teils als Korrosionsspur (vgl. Kat. Nr. 285, Inv. Nr. KK rosa 29).

⁷⁵ HStAS A 20 a Bü 23.

⁷⁶ Beide Inventareinträge HStAS A 20 a Bü 23, S. 73. Vgl. Kat. Nr. 282 (Inv. Nr. KK rosa 21).

⁷⁷ HStAS A 20 a Bü 23, S. 6.

⁷⁸ HStAS A 20 a Bü 23, S. 44 (Schuckard); HStAS A 20 a Bü 65, o. S., Kasten O, drittes Fach (Vischer). Zu Wiesels Arbeiten für Stuttgart vgl. Keil 2000, S. 320.

⁷⁹ HStAS A 20 a Bü 23, S. 72. Lebrecht zog zur Beschreibung eines Blitzableiters und damit einer technischen Innovation neue Fachliteratur heran; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 38r.; vgl. Kat. Nr. 265 (Inv. Nr. KK rosa 4).

⁸⁰ HStAS A 20 a Bü 23, S. 73. Vgl. Kat. Nr. 282 (Inv. Nr. KK rosa 21).

⁸¹ HStAS A 20 a Bü 23, S. 4.

⁸² Vgl. HStAS A 20 a Bü 23, S. 6f., 50f.

1753 anfertigte, sind auch 14 Objekte für den *Kasten O* vorgesehen, darunter ein als *Stellage* bezeichneter Geschützaufsatz von Michael Heintz.⁸³ Diese ungenügende Beschreibung übernahm Antiquar Vischer in seinem 1763–63 angefertigten Inventar, obwohl er das Erscheinungsbild anderer Objekte äußerst ausführlich beschrieb. Er übernahm einige alte Inventarkennungen, veränderte andere zu laufenden Nummern, fügte aber den neu hinzugekommenen Objekten keine hinzu.⁸⁴ Als er 1775/76 ein neues Inventar anlegte, versah er alle wissenschaftlichen Instrumente mit fortlaufenden Inventarnummern.⁸⁵

Nutzen und Benutzen der Kunstkammerstücke

Allgemeingut der Kunstkammerforschung ist die Feststellung, dass der Nutzen fürstlicher Kunstkammern vor allem in deren repräsentativem Potential lag. Eine umfangreiche und gut geordnete Sammlung stellte das finanzielle Vermögen des Herrschers ebenso dar wie seine Seriosität als Sammler und sein Interesse an Bildung. Die Kunstkammer bot in ihrer Mischung aus bekannten, quasi zu einem Kunstkammerkanon gehörenden und individuellen, der spezifischen Situation vor Ort geschuldeten Objekten zahlreiche Kommunikationsthemen für die Konversation bei Hofe oder mit Besuchern der Kunstkammer. Der Stellenwert wissenschaftlicher Instrumente lag weniger in ihrer unmittelbaren Nutzbarkeit. Vielmehr repräsentierten

sie Wissenschaften, die nicht nur Weltbilder veränderten, sondern auch direkten politischen und wirtschaftlichen Nutzen hatten.⁸⁶ So standen die Bergbauinstrumente in der sächsischen Kunstkammer nicht dafür, dass der Kurfürst selbst in der Mine arbeiten könnte, sondern sie symbolisierten das Anerkennen der Fortschrittlichkeit dieser Tätigkeit durch den Herrscher.⁸⁷ Das Interesse an geodätischen Instrumenten lässt sich wiederum mit dem Bedeutungszuwachs der Landvermessung in den Territorialstaaten verbinden. So begannen um 1600 vermehrt große Kartierungsprojekte – in Württemberg die „*Topographia Wirtembergiae*“.⁸⁸ Zumeist waren die wissenschaftlichen Instrumente dennoch eher repräsentative Demonstrations- als Gebrauchsobjekte, wenn sie auch prinzipiell voll funktionsfähig waren. In seltenen Fällen lässt sich auch eine direkte Benutzung der Kunstkammerbestände nachweisen, wie im Falle des in Astronomie versierten Landgrafen Wilhelm IV. In der Dresdner Kunstkammer stand in jedem Raum ein Tisch mit Reißzeug für den Kurfürst, um Notizen zu machen.⁸⁹ Dass beispielsweise zumindest die Automaten der Stuttgarter Kunstkammer vorgeführt, also benutzt wurden, lässt sich an den Reparaturarbeiten ablesen, die in Rechnung gestellt wurden.⁹⁰ Zu erinnern ist auch an die Argumentation Mosers, die von ihm für die Kunstkammer erhofften Globen könnten von der fürstlichen Jugend zum Geografiestudium benutzt werden.⁹¹ Dass die wissenschaftlichen Instrumente der Kunst-

⁸³ HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8v. Vgl. Kat. Nr. 290 (Inv. Nr. KK rosa 58).

⁸⁴ HStAS A 20 a Bü 65, fol. 47r.

⁸⁵ HStAS A 20 a Bü 109. Bei einem Objekt ist diese auf dem Objekt aufgetragene Nummer erhalten. Vgl. Kat. Nr. 268 (Inv. Nr. KK N 3).

⁸⁶ Vgl. Turner 1995, S. 137.

⁸⁷ Vgl. Leopold 1995, S. 153.

⁸⁸ Vgl. Plaßmeyer 2005, S. 164. Zu Württemberg vgl. Torge 2007, S. 55f.

⁸⁹ Vgl. Plaßmeyer 2005, S. 157.

⁹⁰ Z. B. durch Hofuhrmacher Paul Müller; vgl. HStAS A 256, Bd. 131, fol. 479v.

⁹¹ Vgl. HStAS A 202 Bü 1934; Brief Moser an die Herzogin 22.7.1689.

kammer zumindest gelegentlich in ihrer eigentlichen Funktion genutzt wurden, beweist ein Inventareintrag Schuckards, demzufolge dem Herzog zwei Fernrohre *mitt in die Campagne gegeben worden*.⁹²

Herzog Carl Eugen, der auch mit der Gründung der Hohen Carlsschule aktive Bildungspolitik betrieb, erließ 1768 ein Dekret, dass die wissenschaftlichen Instrumente der Kunstkammer an die Öffentliche Bibliothek nach Ludwigsburg abzugeben seien. Wie der Antiquar Vischer vermerkte, war das Ziel, [...] *daraus, nebst anderm, ein mathematisches Cabinet zu errichten*.⁹³ Lediglich vier Objekte – ein Teleskop, ein Globus, ein Spiegel und ein Mikroskop – galten wohl als unverzichtbar für die Kunstkammer, wurden aus dieser Liste gestrichen und in das Inventar der frei aufgestellten Objekte eingetragen und später den Artefacta zugewiesen. Ein fünftes Objekt, das nicht in das mathematische Kabinett überführt wurde, war ein kleines Globenpaar, das nach Hohenheim abgegeben wurde.⁹⁴

Nachdem diese Objekte 1775 mit dem Umzug der Residenz von Ludwigsburg nach Stuttgart wieder in die Kunstkammer kamen, beklagte Vischer, dass er diese Instrumente *ganz mangelhaft, u. in der äußersten Confusion zurückerhalten habe*.⁹⁵

Mit dem Umzug der Kunstkammer in die Hohe Carlsschule in den Jahren 1785–91 fanden die wissenschaftlichen Instrumente zumindest zeitweilig Verwendung als Anschauungsmaterial. Allerdings finden sich in den

Akten zur Inventur 1791/92 Klagen über einen zu feuchten und staubigen Lagerort sowie der Hinweis, dass zahlreiche Stücke beschädigt seien.⁹⁶ Spätestens nach der Aufhebung der Hohen Carlsschule scheinen die Instrumente verwahrlost zu sein, denn ihr ehemaliger Betreuer Wilhelm Gottlieb Rappolt (1748–1808), Professor der Mathematik am herzoglichen Gymnasium, kritisierte den mangelhaften Zustand der Sammlung und bot an, sich ihrer anzunehmen.⁹⁷ Ob mit dem 1819 geäußerten Ansinnen des Landwirtschaftlichen Vereins, wissenschaftliche Instrumente aus dem ehemaligen Bestand der Hohen Carlsschule der landwirtschaftlichen Lehranstalt in Hohenheim zu übertragen, auch Objekte der Kunstkammer gemeint waren, ist unklar.⁹⁸ Es würde sich darin ein letzter Versuch manifestieren, den historischen, zunehmend musealisierten Objekten eine praktische Aufgabe zuzuweisen.

⁹⁶ HStAS A 20 a Bü 132.

⁹⁷ Vgl. HStAS A 20 a Bü 199, Nr. 2.

⁹⁸ Vgl. HStAS A 20 a Bü 178.

⁹² HStAS A 20 a Bü 23, S. 41.

⁹³ HStAS A 20 a Bü 109, fol. 32r.

⁹⁴ Siehe auch Verzeichnis der Abgaben nach Hohenheim HStAS A 20 a Bü 144.

⁹⁵ HStAS A 20 a Bü 124, Lit.R, f.2 Aus dem schlechten Zustand der Sammlung ergaben sich Abgänge, die 1784/85 in einer Liste von 39 Nummern, zum Teil mit mehreren Stücken, aufgelistet sind; vgl. HStAS A 20 a Bü 124.

261 Dodekaeder aus Glas

Venedig (?), 17. Jh.

Glas, grün gefärbt. H. 6,2 cm, Seitenfläche 3,0 cm
Quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 6 und aufgemaltem Punkt in Rot
LMW, Inv. Nr. KK rosa 6

Das Dodekaeder ist in einem guten Zustand; an einigen Kanten finden sich minimale Ausbrüche.

Der Glaskörper in Gestalt eines Dodekaeders besteht aus dunkelgrün gefärbtem Glas. Die Kanten sind angefast, die Oberfläche ist poliert. Das Glas weist geringfügige Luft einschlüsse und Schlieren auf. Das Objekt gehörte zu einem Satz platonischer Körper, dessen andere Stücke verloren sind. Ebenfalls nicht mehr nachweisbar ist ein im Schuckard'schen Inventar erwähnter Satz aus Kristallglas.

Das Dodekaeder gehört neben Tetraeder, Hexaeder, Oktaeder und Ikosaeder zu den fünf platonischen Körpern. Dies sind die regelmäßigen Polyeder, die von Polygonen als Seitenflächen begrenzt werden, also von Dreiecken, Quadraten oder Fünfecken. Diese besondere Eigenschaft sicherte ihnen in der Geometrie, aber auch in der Naturphilosophie seit der Antike eine besondere Aufmerksamkeit. Johannes Kepler versuchte 1596 in seinem Werk „Mysterium cosmographicum“ mithilfe der platonischen Körper den heliozentrischen Bauplan des Planetensystems zu begründen.

Platonische Körper als Anschauungsmaterial befanden sich in zahlreichen Kunstkammern. Beispielsweise erwähnen das 1587 entstandene Inventar der Dresdner Kunstkammer platonische Körper aus Holz und Pappe und das Inventar der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf von 1694 einen Dodekaeder aus Elfenbein, der heute noch erhalten ist.¹ In der württembergischen Kunstkammer lassen sich erstmals in einem Inventar von 1680/90 Dodekaeder nachweisen, allerdings ohne Angaben zu Material und Farbe.² [JH/IM]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 68 (1705–23):
Die 5 Corpora Regularia, Platonica genannt auß grünem Glaß, das sechste ist ein Dodecaedrum, auß 12 superficiebus rhombiformibus.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 281r, Nr. 104 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Kat. Dresden 2010, Bd.1, fol.52. AK Schleswig 1997, Bd. 2, S. 177.

² HStAS A 20 a Bü 12, S. 52, Nr. 242–244, 253, 256.



262 Zwei Prismen

Prisma

Venedig (?), 17. Jh.

Glas, grün gefärbt. H. 2,6 cm, L. 19,8 cm,
Seitenfläche 3,0 cm

Quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 7 und aufgemaltem Punkt in Rot
LMW, Inv. Nr. KK rosa 7

Prisma

Venedig (?), 17. Jh.

Glas, grün gefärbt. H. 2,35 cm, L. 18,6 cm,
Seitenfläche 2,75 cm

Quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 8 und aufgemaltem Punkt in Rot
LMW, Inv. Nr. KK rosa 8

Beide Prismen weisen geringfügige Ausbrüche an den Kanten und an einem Griffende auf, die Flächen haben einige Kratzer.

Die Prismen aus grünlich gefärbtem Glas haben eine längliche Form mit drei geschliffenen und polierten Seiten. Die Kanten sind abgerundet, bei Inv. Nr. KK rosa 7 rau, bei Inv. Nr. KK rosa 8 poliert. Sie enden beidsei-

tig in kugelförmigen Griffen. Das Glas weist nur wenige Lufteinschlüsse auf.

Im Schuckard'schen Inventar von 1705–23 sind allein 13 Prismen aufgelistet, was für einen hohen Stellenwert dieser Glasobjekte spricht. Die Bezeichnung *regenbogen triangel*, wie sie der gemeine Mann nennet, weist auf die Benutzung von Prismen zur Brechung des Lichtes hin. Der Geologe Georg Agricola (1494–1555) hatte in seinem Buch „De natura fossilium“ (1546) beschrieben, wie das Licht in Spektralfarben aufgespalten wird. Schuckard zitiert die entsprechende Stelle am Ende seines Inventareintrags.

Im Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598 sind zwei grünliche, dreieckige Gläser mit Handgriffen aufgelistet, die dem *durchsehenden allerlay farben für das gesicht bringent*.¹ Der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer (1578–1674) bezog aus Venedig Prismen, die er seinen Kunstschränken hinzufügte. In Beschreibungen verwies er auf eine weitere Funktion, nämlich sie als Briefbeschwerer zu nutzen, und ordnete die Prismen teilweise dem Schreibzeug zu.² Anfang des 18. Jahrhunderts er-

hielten Prismen eine erneute Aufwertung, als sich Isaac Newtons (1643–1727) Farbtheorie auf dem Kontinent verbreitete.³ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 72 (1705–23):
Prismata vitrea 7 [verbessert aus 6] stück, regenbogen triangel wie sie der gemeine Mann nennet, das gröste ist sampt den manubriis eines schuchs lang. [...]

HStAS A 20 a Bü 23, S. 76 (1705–23):
Sechs [verbessert aus drey] Prismata vitrea trilatera, darunter eins von grünem Glaß, welches vors Gesicht gehalten, allerhand schöne farben praesentiren wie Regenbogen [Verweis auf S. 72]

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 201r, Nr. 102 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Diemer u.a. 2004, S. 128, Nr. 1424.

² Mundt 2009, S. 221f.

³ Newtons eigenes Prisma hat sich im British Museum, London, Inv. Nr. 1927 6-8 1, erhalten. Vgl. Ward 1981, Nr. 444.



263 **Zwei Hohlspiegel**

Großer Hohlspiegel

Württemberg (?), 17. Jh.

Eisen, Innenseite poliert. D. 15,8–16,3 cm (leicht unrund), T. (Rand Metallplatte): 7,0 mm

Auf der Innenseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 10 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 10

Kleiner Hohlspiegel

Württemberg (?), 17. Jh.

Eisen, beidseitig poliert. D. 9,7–9,8 cm, T. Rand Metallplatte: 2,0–3,0 mm

Auf der Innenseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 11 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 11

Die Ränder des größeren Hohlspiegels (Inv. Nr. KK rosa 10) sind teilweise ausgebrochen.

Die Funktion der beiden Hohlspiegel, deren konkave Seiten bzw. bei einem auch die konvexe Seite poliert sind, ist unklar. Mögli-

cherweise handelt es sich um Reflexionspiegel einer Beleuchtungseinrichtung. Für Brennspiegel, die seit der Zeit um 1600 in Kunstkammern äußerst populär waren, wären diese Exemplare sehr klein.¹ Weiterhin besteht die Möglichkeit, dass die Spiegel für optische Experimente verwendet wurden. Hierfür spricht das Vorhandensein einer polierten Spiegelplatte aus Metall, deren eine Hälfte konvex, die andere konkav geschwungen ist (Inv. Nr. KK rosa 5). [JH/IM]

Quellen:

Inv. Nr. KK rosa 10:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 79 (1705–23):

3. *Ein ander dergleichen metalliner concaver spiegel, dessen Diameter 6 ½ Zoll, uneingefast.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 271, Nr. 36 (1792)

Inv. Nr. KK rosa 11:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 79 (1705–23):

4. *5 Noch zwey andere dergleichen kleinere,*

deren der der grössere 4 Zoll im Diameter hatt, der kleinere aber 3 ½ Zoll, und mitten im Centro ein Loch in Gröse einer Erbsen, und seindt beide nicht eingefast.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 271, Nr. 37 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Zu Brennspiegeln in Kunstkammern vgl. Diemer u.a. 2008a, S. 444, Nr. 1374; Schillinger 1992. Im Stuttgarter Kunstkammer-Inventar von 1670–1690 ist ein *großer Concaver Spiegel von Metall, praesentirt 15 Zoll* aufgelistet, der jedoch später nicht mehr nachweisbar ist; vgl. SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 451 (1670–1690).



264 **Drei gefasste Magnetsteine**

17. Jh.

Magnetit, Silber, Eisen. H. 4,2 cm, H. (Magnetkästchen) 1,7 cm, B. 2,0 cm, T. 1,25 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 18 a

Magnetit, Silber, Eisen. H. 3,6 cm, H. (Magnetkästchen) 1,6 cm, B. 1,9 cm, T. 1,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 18 b (alte Inv. Nr. E 1743)

Magnetit, Messing vergoldet, Eisen. H. 3,3 cm, H. (Magnetkästchen) 1,25 cm, B. 1,6 cm, T. 1,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 18 c (alte Inv. Nr. E 1746)

Der Erhaltungszustand ist gut.

Die drei Magnetsteine sind jeweils von einer ornamental durchbrochenen Metallhülle eingefasst. An den Schmalseiten ist je ein Plättchen aus Eisen zwischen Gehäuse und Stein eingeklemmt, das in einer Eisenkappe endet. Wie der englische Arzt und Physiker William Gilbert (1544–1603) bereits in seinem 1600 erschienenen Werk „De Magnete“ schrieb, konzentrieren sich in diesen „Füßchen“ die

magnetischen Kräfte. An der Oberseite der Gehäuse ist jeweils ein Haltering angebracht. Das Mineral Magnetit bildet in der Natur Kristalle aus, die zumeist wenige Zentimeter groß sind. Solche Magnete wurden benötigt, um Kompassnadeln, die ihre magnetischen Eigenschaften mit der Zeit verlieren, regelmäßig neu zu magnetisieren. Das Erscheinen von Gilberts Werk intensivierte die Forschungen zum Magnetismus. So besaß Galileo Galilei (1564–1641) mehrere solcher kleiner, gefasster Magnetsteine.¹

Vermutlich können die drei gefassten Magnetsteine mit einer Beschreibung des Kunstkammerregistrars Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686), der bald nach seinem Amtsantritt 1669 ein Inventar verfasste, identifiziert werden. Demnach hielten die drei Magnete ein *Modell von einem eysernen särcklein*.² Ein solches Anschauungsobjekt zur Demonstration magnetischer Kräfte hatte Galilei Ferdinand II. de' Medici (1610–1670) geschenkt – auch dort hielt ein Magnet die Nachbildung eines Sarkophags.³ [JH/IM]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlianum, S. 81 (1670–1690):

24. *drey kleine armirte Magnetstein, welche ein Modell von einem eysernen särcklein halten.*

HStAS A 20 a Bü 23, S. 63 (1705–23):

a.b.c Drey Magnetstein, jeder a part gefast der gröste etwas kleiner alß ein Cubic Zoll zwey in silber gefast und der kleinst vergult, oben mit ringlein, darin aufzuhangen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 282v, Nr. 116 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Museo Galileo, Florenz, Inv. Nr. 6–11.

² SMNS, Inventarium Schmidlianum, S. 81. Bereits im Inventar der Sammlung Guth von Sulz werden mehrere Magnetsteine genannt, darunter: *Ein gar kleiner Magnetstein, in einem vergulten durchbrochenen Kästlein eingefasst, an welchem ein eyserner sarch hangt*. Vgl. HStAS A 20 a Bü 4, S. 103.

³ Museo Galileo, Florenz, Inv. Nr. 2431.

265 **Empfängereinheit eines Blitzableiters**

Süddeutschland, 1787

Laubholz, schwarz gefärbt, Kupfer, z.T. vergoldet, Eisen, Glas. H. (mit Sockel) 36,8 cm, L. (Metallstab) 30,0 cm

An dem Sockel quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 4 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 4

Im Sockel befinden sich vier Bohrlöcher, eventuell zur Fixierung einer nicht mehr vorhandenen Haube.

Die vorliegende Auffangspitze eines Blitzableiters war laut Inventareintrag auf der Festung Hohenneuffen (heute Lkr. Esslingen) angebracht und wurde dort am 17. Juli 1787 von einem Blitz getroffen. Die Empfängereinheit des Blitzableiters, ein sich nach oben verjüngender, viereckiger Kupferstab, dessen Spitze zur höheren Leitfähigkeit vergoldet ist, ist auf einen abgetreppten, hölzernen Sockel montiert. Der Stab weist deutliche Schmelzspuren als Folge des Blitzeinschlages auf. Zwei ebenfalls auf den Sockel montierte Hülsen aus Holz dienen zur Verbindung des Sockels mit einem schützenden Aufsatz, als dessen Bestandteil sich ein Glasröhrchen über die Spitze des Blitzableiters stülpt.

Das Bestreben, durch Blitzeinschlag hervorgerufene Schäden zu minimieren, führte zu einem immensen Interesse an Blitzableitern, die seit 1750 auf Gebäuden installiert wurden. Bereits im Inventar von 1784/85 ist ein Modell eines Blitzableiters verzeichnet, das sich allerdings nicht erhalten hat.¹ Der 1784 zum Lehrer für Experimentalphysik und 1787 zum Professor für Elektrizität an die Hohe Carlsschule berufene Johann Friedrich Groß (1732–1795) montierte Anfang Juli 1787 14 Blitzableiter unterschiedlicher Form auf der schon mehrfach vom Blitz getroffenen Festung Hohenneuffen. Nur wenige Wochen später schlug der Blitz in einen der Ableiter ein. Dessen geschmolzene Spitze sei, wie Groß in seinem posthum veröffentlichten Traktat über Blitzableiter vermerkte, „als ein unwidersprechliches Denkmal des Nutzens der Blitzableiter sorgfältig aufzuwahren“.² Tatsächlich wurde die Spitze auf einen Sockel montiert und als Bestandteil der Kunstkammer inventarisiert. Wie andere wissenschaftliche Instrumente der Kunstkammer diente sie zunächst einige Jahre als Lehrmaterial der Hohen Carlsschule und wurde dort im Elektrizitätszimmer aufbewahrt. Die virulente Wissenschaftsdebatte führte dazu, dass der Blitzableiter eines der wenigen Objekte ist, bei denen neueste

Fachliteratur im Inventar nachgetragen wurde.³ [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 38r (1792):

Nro. 222. Die den 17ten Jul. 1787. von einem Blitz getroffenen, und zum Theil geschmolzte Spitze des nur wenige Tage zuvor nemlich den 5ten Juli von dem Profeßor Gros auf der Vestung Hohen-Neufen errichteten Wetter Ableiters. Auf einem schwarz gebeizten Gestell. ins electricitaets Zimmer.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 130, fol. 168v (1784–91): *Nr. 60. 1 Modell eines Wetter Ableiters.*

² Groß 1797, S. 12f.

³ Reimarus 1794.



266 24 Teile eines Komponierkastens nach Athanasius Kircher (1602–1680)

Süddeutschland (?), 2. H. 17. Jh.

Nadelholz, Papier, bedruckt. H. (Einzeltäfelchen)

14,5 cm, B. 3,0 cm, T. 0,25–0,35 cm

LMW, Inv. Nr. KK N 1 (alte Inv. Nr. E 216)

Holz und Papier weisen Fraßschäden auf, das
Papier ist vergilbt.

Ausgehend von der Idee John Napiers
(1550–1617), mittels der Kombination von mit
Zahlen versehenen Stäben zu rechnen,¹ ent-
wickelte der Universalgelehrte und Jesuit
Athanasius Kircher eine auf der Kombinatorik
beruhende Methode, vierstimmige Sätze
zu komponieren. Diese quasi mechanische
Kompositionstechnik sollte es auch musi-
kalisch Ungebildeten ermöglichen, Kirchen-
musik zu komponieren.

Die 24 Täfelchen aus sehr leichtem Holz
sind beidseitig mit bedruckten Papierstreifen
belegt, auf denen Zahlen gedruckt sind.
Diese korrespondieren mit Tönen, rhythmischen
Angaben und Phrasierungen, be-
zeichnet nach antiken Versmaßen. Zur Auf-
bewahrung der Täfelchen war ein Kasten
vorgesehen, aus denen sie herausgezogen
und immer neu kombiniert werden konnten.²
Kircher beschrieb seine Erfindung, die er
„Arca musarithmica“ nannte, in dem 1650
publizierten, musikhistorischen und -theo-
retischen Buch „Musurgia universalis“ und
präsentierte dort auch eine Darstellung des
Komponierkastens. Einige Jahre später inte-
grierte Kircher die Komponierhilfe in seinen
universellen mathematischen Rechenkasten
„Organum mathematicum“, von dem er ein
Beispiel 1661 an den Mathematiklehrer eines
habsburgischen Erzherzogs schickte.³
Es haben sich nur wenige Beispiele sowohl
der „Arca musarithmica“ als auch des
„Organum mathematicum“ erhalten, sodass
die in Stuttgart bewahrten Täfelchen als
Rarität gelten können.⁴ Das Inventar von
1705–23 nennt weder die Gebrauchsweise

der Täfelchen noch deren Erfinder. Ihr Zu-
sammenhang scheint zu diesem Zeitpunkt
nicht mehr bekannt gewesen zu sein. Ob
sie aus einem „Organum Mathematicum
Kircheri“⁵ stammten, das in demselben
Inventar genannt wird, ist unklar, da der
Eintrag sehr knapp gehalten ist und keine
nähere Beschreibung enthält oder gar das
Fehlen von 24 Täfelchen vermerkt. Im
19. Jahrhundert sind die *Stäbe mit Noten-
schlüsseln* aus dem Kunstkammerbestand
aussortiert und nicht mit den neuen KK-In-
ventarnummern versehen, aber dennoch
aufbewahrt worden.⁶ [IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 3 (1705–23):

*H. Vier und Zwanzig brettlein, auf beiden
Seitten mitt Musicalischen Noten und allerley
Zahlen. Randbemerkung: adsunt in hoc scri-*



*nio, hangen im Kasten O. gantz oben, ist zuse-
hen nechst dran im Kasten O. im obersten gef.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 286v, Nr. 150 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Kat. Nr. 267 (Inv. Nr. KK N 5).

² Vgl. Heinemann 2007.

³ Der mathematische Kasten wurde ausführlich von
Kirchers Schüler Kaspar Schott (1608–1666) be-
schrieben, dessen Buch „Organum mathematicum“
1668 posthum erschien.

⁴ Insgesamt drei Exemplare des „Organum mathe-
maticum“ haben sich in München (Bayerisches Na-
tionalmuseum), Florenz (Museo Galileo) und in Prag
(Národní technické muzeum) erhalten. Beispiele der
„Arca musarithmica“ befinden sich in Wolfenbüttel
(Herzog August Bibliothek), Braunschweig (Herzog
Anton Ulrich-Museum), Cambridge (Pepys Library,
Magdalene College).

⁵ HStAS A 20 a Bü 23, S. 78.

⁶ HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 11, Nr. 38 (vor März
1883). Gleiches gilt z. B. für Inv. Nr. KK N 4 und KK N 5
(Kat. Nr. 267).

267 Nepersche Rechenstäbe

1. H. 17. Jh.

Holz (Nussbaum?), Karton, Papier, Tinte. L. (Einzelstab) 11,8 cm, Kantenlänge (Einzelstab)

1,3 cm, L. (Futtermal m. Stäben) 12,0 cm, B. 7,7 cm, T. 6,2 cm

Vorderseite: *RABDOLOGIA NEPERI*

Rückseite: *RABDOLOGIA NEPERI BARONUS [...]*

hristoffio scoti

LMW, Inv. Nr. KK N 5 (alte Inv. Nr. E 223)

Der Deckel des Futterals fehlt. Das Papier ist vergilbt. Es ist an vielen Stellen brüchig und weist Fehlstellen auf. Die Bezeichnung auf der Rückseite ist partiell nicht mehr lesbar.

Das Prinzip der Neperschen Rechenstäbe geht auf den schottischen Mathematiker John Napier (1550–1617) zurück, der ihre Funktionsweise 1617 in seinem Buch „*Rabdologiae seu numeratio per virgulas*“ beschrieb. Die Kombination der verschiedenen Reihen des Einmaleins, die jeweils auf den Seitenflächen eines Stabes notiert sind, macht Multiplikations- und Divisionsaufgaben lösbar. Die Ausführung – als Stäbe oder Papierstreifen – variiert. Das Prinzip dieser Rechenstäbe bildete die Grundlage für die Rechenmaschine, die der Tübinger Astronom Wilhelm Schickard (1592–1635) entwickelte.¹

Bei den zehn Holzstäben sind die Faktoren für jeweils zwei gegenüberliegende Seiten in roter Farbe oben und unten auf dem Querschnitt aufgetragen, wobei die rote Farbe zum Teil über schwarzer liegt. Die Zahlen und Striche zur Unterteilung von Einer- und Zehnerstellen sind mit schwarzer Farbe aufgetragen. Die Stäbe werden von einem kreuzförmigen Futteral aus Karton zusammengehalten, das bis auf einen Streifen am oberen Rand mit Papier bezogen ist. Der freie Rand wurde vermutlich vom fehlenden Deckel bedeckt. Ist die Inschrift auf der Vorderseite gut lesbar, sind auf der Rückseite auch im UV-Licht nur Bruchstücke entzifferbar. Ob



hierin ein Besitzervermerk zu erkennen ist, muss fraglich bleiben.

Ein weiteres Set Rechenstäbe, bestehend aus 30 Hölzern in einem grünen, in Form eines Büchleins gestalteten Futteral, befand sich ebenfalls in der Kunstkammer.² Eine vor 1883 entstandene Liste von Objekten, die aus dem Kunstkammerbestand aussortiert und nicht mit KK-Nummern versehen, aber dennoch bewahrt worden sind, zählt auch *Rechenstäbe* auf. Vermutlich ist dieser Eintrag mit den hier beschriebenen zehn Rechenstäbchen zu identifizieren, da diese nicht mit den KK-Inventarnummern versehen wurden.³ [IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 5 (1705–23):

Rabdologia Neperi auf 10 braunen hölzernen Stablein, in einem von Papp darzu gemachten futeral mit einem Deckel

HStAS A 20 a Bü 23, S. 13 (1705–23):

Noch ein ander modell Rabdologiae Neperianae, ein von Papier gepabtes futerahl in form eines Octogoni. Darinen stecken 10 stablein mit ihren Ziffern außgetheilet, mit einem Deckel von Pap. Hoch in allem 5 Zoll. Randbemerkung: vid. Oben p.5

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 287v, Nr. 157 (1792)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Von Schickard befand sich ein *Astroscopium*, ein Papierkegel zur Darstellung des Sternenhimmels, in der Kunstkammer; vgl. HStAS A 20 a Bü 23, S. 39.

² HStAS A 20a Bü 23, S. 13 (1705–12).

³ HStAS A 20a Bü 158, Nr. 11, Nr. 37 (vor März 1883). Gleiches gilt z. B. für KK N 1 (Kat. Nr. 266).

268 Mythologisch-astronomische Tafel

Süddeutschland (?), 1608

Kupfer, graviert und geschwärzt, Holz. H. 25,8 cm, B. (Rahmen) 25,4 cm

Bezeichnet im Mittelquadrat *Anno Domini Aintausent Sechshundert vnd Achte*

Bezeichnet auf dem Rahmen in weißer Farbe mit der alten Inventarbezeichnung A

Auf der rückseitigen Rahmenleiste quadratischer Aufkleber aus Papier mit handschriftlich aufgetragener Zahl 58, die sich auf das Inventar von 1791/92 bezieht.

LMW, Inv. Nr. KK N 3 (alte Inv. Nr. E 238)

Die zweite Kupferplatte sowie drei Rahmenleisten auf der Rückseite fehlen.

Auf eine quadratische Holzplatte waren von beiden Seiten zwei gravierte Kupferplatten montiert, die von jeweils vier profilierten Rahmenleisten gehalten wurden. Eine Kupferplatte ist verloren, im Inventar von Schuckardt findet sich eine kurze Beschreibung des noch kompletten Stückes.¹

Die erhaltene Platte ist mit schmalen gravierten Zierstreifen in vier Viertel geteilt, die jeweils sieben, sich zur Mitte hin verjüngende Felder umfassen. Ein Mittelquadrat umschließt ein auf der Spitze stehendes Quadrat, in das ein in acht Segmente geteilter Kreis mit ebenfalls acht kleinen, runden Vertiefungen eingearbeitet ist.

Die Felder in den Vierteln enthalten in lateinischer Sprache jeweils von außen nach innen:

- die Himmelsrichtungen und die Winde,

- die Jahreszeiten,

- paarweise Zusammenstellungen von Göttern und Titanen: *Aquilo Et Cybele, Pan. Et Ceres., Neptunus Et Iris, Bachus Et Pomona,*

- die Temperamente,

- weitere Götterpaare, wie *Saturnus et Rhea, Plutus et Luna, Sol et Aurora,*

- die Monate sowie

- die Tierkreiszeichen.

Das Mittelquadrat enthält die vier Elemente und die Datierung *Anno Domini Aintausent Sechshundert vnd Achte*.

Während auf der verlorenen Platte Sprüche zur rechten Lebensführung graviert waren und somit die aktive Rolle des Menschen zur Gestaltung des Schicksals angesprochen wurde, zeigt die erhaltene Platte die Weltssysteme von Elementen, Sternzeichen und Temperamenten, in die das menschliche Leben in der zeitgenössischen Vorstellung eingebunden war. [IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 69 (1705–23):

A. In einen höltzernen schwartzen rahmen, über 11 1/2 Zoll groß, ins Geviert, ein blatt auf beiden seitten: Auf der einen ein runder krantz, darin an 4 orten geschriben: Laß das Glück dich nicht betriegen, es kan waltzen, schwimmen, fliegen. item: Wer kein guten Nahmen hat, den veracht die gantze statt: Besser Dich ja mehr und mehr, So erlangstu Preiß und ehr. und, Wer tugend liebt der wird bekant bey jederman durch alle Landt. In der

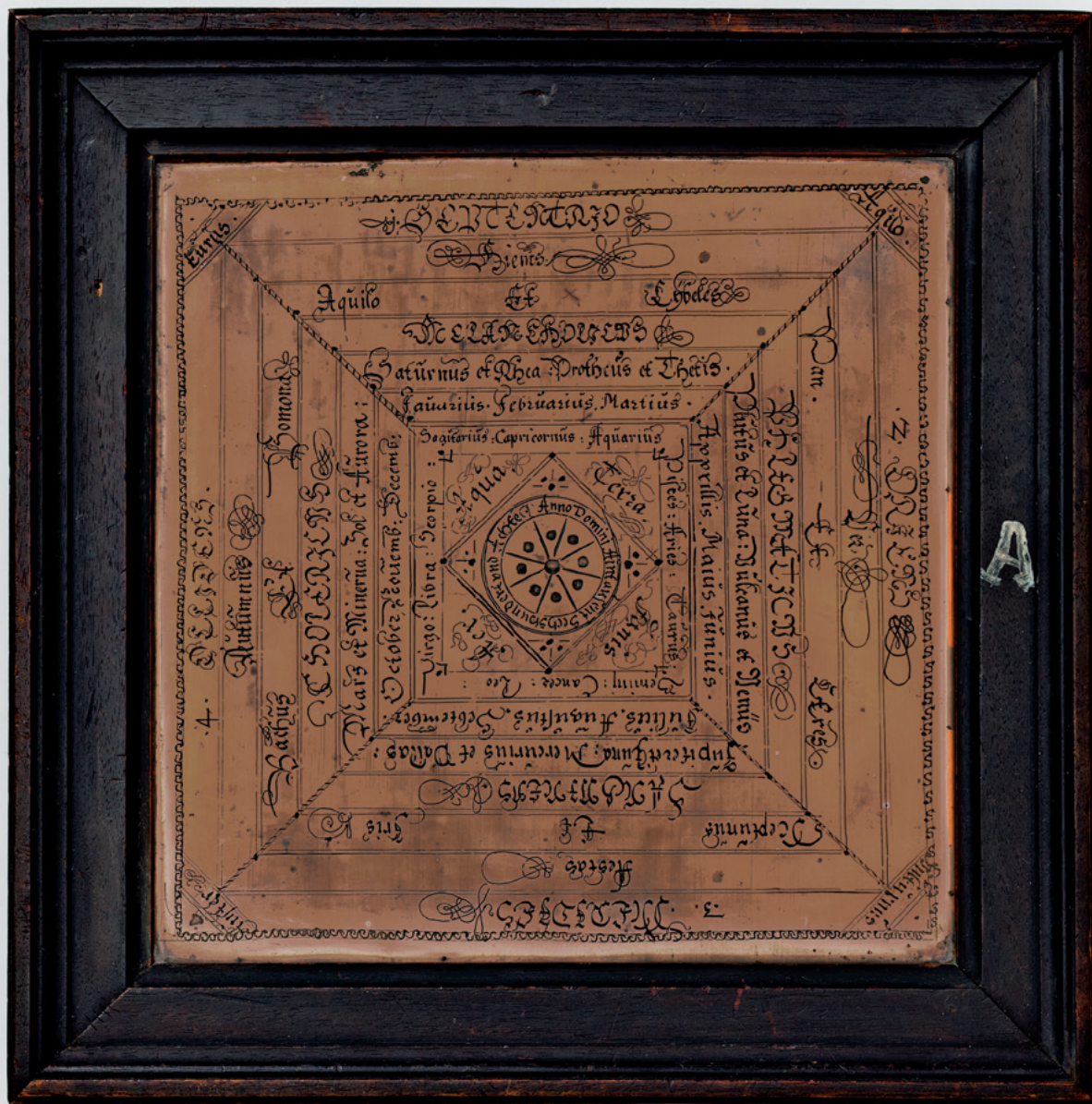
mitten in 2 verschrenckten Quadraten steht folgendes: Die böse Lust zäumt Mäßigkeit, Vom Vieh den Menschen unterscheidt, doch ist sie jetzt gar dünn gesäet, die welt voll Epicurer geht, dan fressen, saufen, hurerei, Meint mancher, sey erlaubt und frey. Uff der andern seitten: Zu recht auf allen 4 eusersten seiten die Plagae Cardinales, Norden Süden Osten Westen, oder Septentrio, Meridies, Oriens, Occidens. Darnach weiter hinein. Ver, Aestas, Autumnus, Hyems. ferner. Aquilo et Cibeles: Pan et Ceres: Neptunus & Iris: Bachus & Pomona. Noch weiter Saturnus et Rhea: Protheus et Thetys: Plutus et Luna: Vulcanus et Venus: Jupiter et Juno: Mercurius et Pallas: Mars et Minerva: Sol & Aurora. etc.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 274r, Nr. 58

(1791/92): *Nro: 58 In einem viereckigten schwarzen Rahmen 2 kupferne Platten, worinnenauf beeden Seiten zerschiedenes zu. f: Die Planeten, die 4. Elementen, die himmlischen Zeichen, die Jarszeiten gestochen sind.*

Literatur: unveröffentlicht

¹ HStAS A 20 a Bü 23, S. 69.



269 Himmels- und Erdglobus

Himmelsglobus

Werkstatt Willem Janszon Blaeu (1570–1638)

Amsterdam, um 1640

Papiermaché, vermutlich mit hölzerner Versteifung, Gipskreidegrund, zwölf Segmente aus Papier, koloriert und mit Goldhörung, Messing, Eichenholz, Birkenholz. H. 110,0 cm, D. (Globuskugel) 68,0 cm

Inschrift in einer Textkartusche auf dem Himmelsglobus: *Guiljelmus Blaeuw*

LMW, Inv. Nr. KK bunt 126 a (alte Inv. Nr. E 2448)

Erdglobus

Werkstatt Willem Janszon Blaeu (1570–1638)

Amsterdam, um 1640

Papiermaché, vermutlich mit hölzerner Versteifung, Gipskreidegrund, zwölf Segmente aus Papier, koloriert und mit Goldhörung, Messing, Eichenholz, Birkenholz. H. 110,0 cm, D. (Globuskugel) 68,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK bunt 126 b (alte Inv. Nr. E 2448)

Himmelsglobus: Besonders die Nordhalbkugel ist stark verbräunt. Die Papiersegmente weisen zahlreiche kleinere Fehlstellen sowie im Bereich unter dem Horizontring Schleifspuren auf. Der Kompass und der Stundenring fehlen.

Erdglobus: Das Papier ist etwas verbräunt und hat einige Fehlstellen. Im Gestell sind Spuren eines Anobienbefalls zu beobachten. Der Kompass und der Zeiger des Stundenrings fehlen.

Bei beiden Globen fehlt die im Inventar erwähnte dreieckige Verstärkung des Gestells. Spuren derselben sind unterhalb des Ringes sichtbar.

Himmelsglobus

Auf der Globuskugel sind die Sterne mit ihren Sternbildfiguren sowie die Milchstraße auf zwölf Segmenten dargestellt. Die Sternbilder sind lateinisch, griechisch und arabisch bezeichnet, die helleren Sterne mit ihren Eigennamen und astrologischen Planetenqualitäten. Die Ekliptik ist in die zwölf Tierkreiszeichen, der Himmelsäquator in Drittelgrad-Abschnitte geteilt.

Die Sterne sind in sechs Helligkeitsklassen durch abgestufte Strahlenbilder mit einem kleinen mittigen Messingstift abgebildet. Diese werden in einer Kartusche erklärt.

Die mit einem Bildnis Tycho Brahes (1546–1601) bekrönte Hauptkartusche nennt die Arbeiten des dänischen Astronomen als Grundlage für die genannten Sternpositionen. Für den tiefen Südsternhimmel wird Frederick de Houtman (1571–1627) als Referenz genannt. Die Sternpositionen wurden für das Jahr 1640 berechnet. Der Text schließt mit der Signatur *Guiljelmus Blaeuw*.

Erdglobus

Das Globusgestell entspricht dem des Himmelsglobus, jedoch ohne den dort vorgesehenen Kompass. Zur Armierung gehört hier ein Viertelkreis mit einer Skala der geographischen Breite. Am Nordpol der Erdachse befindet sich ein kleiner Skalenkreis für die geographische Länge.

Die Beschriftungen sind lateinisch und holländisch. Die Binnenzeichnungen der Kontinente sind farbig. Auf den Meeresflächen

sind zwölf Windrosen dargestellt, von denen je 32 Loxodrome ausgehen, d.h. Linien, die alle Meridiane unter gleichem Winkel schneiden.

Das figürliche Beiwerk besteht aus Schiffs- und Tierdarstellungen, letztere auf den außereuropäischen Kontinenten. Weiterhin finden sich eine Reihe Inschriften zur Geografie und Landeskunde. Der Maßstab beträgt etwa 1:18.750.000.

Der Globus weist zwei Inschriftenkartuschen auf. Die eine mit Erklärungen zur geographischen Länge wird von zwei Gelehrten in orientalischer Bekleidung flankiert, die mit Jakobsstab und Quadranten den Himmel beobachten. Die zweite Kartusche mit Angaben zur Geschichte der Entdeckungsreisen wird von wilden Tieren sowie vier männlichen Gestalten eingerahmt, die Bewohner verschiedener Weltgegenden repräsentieren. Zwar findet sich auf dem Erdglobus keine Signatur, doch kann er aufgrund der detaillierten Übereinstimmung mit einem in Dresden erhaltenen, signierten und um 1634 entstandenen Exemplar der Offizin Blaeu zugewiesen werden.¹

Die Gestelle beider Globen bestehen aus dem Horizontring mit Kalendarium, der auf vier schwarzen, polierten Säulen mit hellen Ringen ruht und in Kugelfüßen endet. Die Füße tragen ein Kreuz mit einer runden Platte, darauf die Mittelsäule, die in einer Nut den Meridianring und damit den Globus aufnimmt.





Globen dieser Größe waren als Paare – Erd- und Himmelsglobus – ein repräsentativer Teil fürstlicher Kunstsammlungen und Bibliotheken. Die Globen der Amsterdamer Werkstatt Willem Janszon Blaeus und nachfolgend seines Sohnes Joan (1596–1673) waren von besonderer handwerklicher Qualität und ruhten zudem in allen Ausgaben auf den jeweils neuesten astronomischen bzw. geografischen Kenntnissen. Auf der Anfang des 18. Jahrhunderts ausgeführten Ansicht der württembergischen Kunstkammer von Ludwig Som (tätig um 1705–1725; vgl. Abb. auf S. 825) ist in der Raummitte ein Erdglobus auf vier Balusterfüßen sichtbar. Wenn auch die Ansicht Soms als idealtypisch gelten muss, sind einzelne Objekte zweifelsfrei identifizierbar. So steht ein Erdglobus, auf dem Italien mit Sizilien sichtbar ist, auf dem sogenannten Musikisch (vgl. Kat. Nr. 317) und nimmt etwa ein Drittel von dessen Fläche ein. Bei einem Durchmesser des Tisches von zwei Metern entspricht ein Drittel etwa dem Durchmesser der erhaltenen Globen. Ob der in der Ansicht zu erkennende Globus nur ein Einzelstück war, ist unklar.² Der Antiquar Daniel Moser (1642–1690, tätig: 1669–1690) hatte jedenfalls 1689 die Herzogin schriftlich gebeten, das aus der Bibliothek zu Neuenstadt gekommene Paar großer Bibliotheksgloben aus der Offizin Blaeu in die Kunstkammer zu geben – nicht zuletzt mit der Begründung, dass in der Fürstl. RathßsBibliothec zu Stuttgart schon

ein weiteres Paar großer Blaeuscher Globen stünde.³ Dieser Bitte scheint entsprochen worden zu sein, denn im Kunstkammerinventar von 1705–23 finden sich Einträge zu großen Blaeuschen Globen. Ob die heute erhaltenen Globen das Paar der Kunstkammer oder das der Ratsbibliothek sind, ist nicht zweifelsfrei rekonstruierbar.⁴ Die Globen der Kunstkammer wurden, wie aus einer Randbemerkung im Inventar von 1762/63 hervorgeht, an den Bibliothekar Joseph Uriot (1713–1788) abgegeben. Dieser war zu diesem Zeitpunkt für die Hofbibliothek zuständig und bereitete die dann 1765 erfolgte Gründung der öffentlichen Bibliothek in Ludwigsburg vor. Laut des Inventars von 1791/92 gingen die Globen später an die *Accademie Bibliothek*, womit vermutlich die Hohe Carlsschule gemeint war. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 24, S. 86 (1705–23):
In den beiden Erckern A und B, in jeglichen ein großer Globus, Guiliemi Blaeu, der Geographicus und Astronomicus, beide von einerley Größe, helt jeder im Diameter über dritthalb schuh, mitt ihren compassen auf dem pedamento Horizontis, und lest sich ein jeglicher mit seinen vier pedunculis und columnis auf einem Triangel und dessen 3 Kugeln herumb drehen, steht auch ein jedweder noch auff einem absonderlichen Gestell von Nußbaumholtz mit 4 schwartz gebeizten Seulen, und zu unterst auf 4 rundgedrehten pedunculis.

HStAS A 20 a Bü 70, Bl. 1v (1762–64):
Zwei große Globi, coelestis und terrestris auf Gestellen.

Randbemerkung: *An den Bibliothecarium Uriot abgegeben. Vid. die Urkunden sub N. 7. und 6.*

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 37r (1791/92):
Nr. 213. Ein groser Bleauischer [sic] Globus coelestis, auf einem gedoppelten Fusgestell. In der Accademie Bibliothek.
Nr. 214. Ein desgleichen Globus terestris. Ebenda selbst.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Inv. Nr. E II 22 (Himmelsglobus), E I 3 (Erdglobus). Vgl. Dolz o. J., S. 31–33, 86–88.

² Das Schlossinventar von 1634 nennt bereits 2 „Globi, so auf einem hilzenen Fuss und ziemlich gross“. Zitiert nach: Fleischhauer 1976, S. 34.

³ HStAS J 7 Bü 21, o. S. Vgl. Einführungsaufsatz, Kapitel „Zugangsarten“.

⁴ Unklar ist zum Beispiel, welches Globenpaar laut Verzeichnissen aus den Monaten September und Oktober 1753 aus der Hofbibliothek zu Ludwigsburg in die Kunstkammer geliefert und beim Transport beschädigt wurde; vgl. HStAS A 20 a Bü 160, Nr. 3 b, e, h.

270 Erdglobus

Adam Riediger (1680–1756)

Bern, 1736

Glas, Papier mit Feder und Aquarell, Holz, vergoldet. H. (mit Sockel) 61,0 cm, D. 31,6 cm
Ovale Wappenschildkartusche mit Inschrift:
*GLOBUS TERRARUM ORBIS ex Homanno, et alijs
Novissimis Authoribus, huic Vitro Inscriptus
ab Adamo Riediger Helveto Bernensi 1736*
LMW, Inv. Nr. KK blau 124 (alte Inv. Nr. E 2424)

Am Nordpol ist das Glas auf einer kleinen Fläche gebrochen, zudem gibt es zwei weitere, kleine Fehlstellen, an denen das Glas eingedrückt und angeschmutzt ist.

Der Erdglobus besteht aus einem kugelförmigen Glaskörper, in den 36 handgezeichnete, beschriftete und bemalte Papiersegmente überlappend eingeklebt sind. Der Globus ruht auf einem zugehörigen, vergoldeten Holzsockel mit drei volutenförmigen Füßen und runder Auflagefläche. Die Glasstärke der Kugel beträgt am Nordpol etwa einen Millimeter; am Südpol, am Ansatz der Glasbläserpfeife, ist sie dicker. Adam Riediger wird zunächst die Karte gezeichnet, dann in zweispitzige Segmente geschnitten und diese mit höchster Präzision eingeklebt haben.

Die Landflächen erscheinen überwiegend weiß, kleinere Partien sind hellblau, braun oder hellrot laviert. Städte, Flüsse, Länder und Landschaften sind bezeichnet, teils in lateinischer oder deutscher Sprache, teils in der jeweiligen Landessprache. Für das heutige Deutschland sind Hamburg, Bremen, Wismar, Berlin, Wesel, Kassel, Köln, Hannover, Mainz, Würzburg, Nürnberg, Stuttgart, Ulm, Tübingen und München eingetragen. Die nur durch die Lage der Ortsnamen erfolgte Lokalisierung ist sehr frei. Die Meeresflächen wirken heute bräunlich, ob sie ehemals ein bläulicheres oder grünlicheres Erscheinungsbild hatten, ist unklar. In die Wasserflächen sind kleine, souverän

gezeichnete szenische Darstellungen, darunter mehrere kolorierte Neptun- und Schiffszeichnungen, eingefügt.

Die Längen- und Breitenkreise sind im Abstand von 10° eingezeichnet. Des Weiteren sind der durch die Kanareninsel Ferro (El Hierro) verlaufende Nullmeridian, der Äquator und die Ekliptik, dazu die Polar- und Wendekreise, markiert. Am Nordpol befindet sich zudem eine 36-teilige, farbig gestaltete Windrose.

Zwischen Europa und Nordamerika erscheint nördlich des Äquators eine mit Rollwerk und Meeresmischwesen eingefasste, ovale Wappenschildkartusche mit der Inschrift *GLOBUS TERRARUM ORBIS ex Homanno, et alijs Novissimis Authoribus, huic Vitro Inscriptus ab Adamo Riediger Helveto Bernensi 1736*. Riediger als Autor dieses Globus nennt also die Quellen, die er für seine Arbeit verwendete – allem voran Kartenmaterial aus der damals führenden Landkartenoffizin Homann in Nürnberg, das fortlaufend nach den Erkenntnissen neuester Entdeckungsreisen ergänzt wurde.

In gleicher Machart fertigte Riediger ebenfalls 1736 ein Globenpaar, bestehend aus Erd- und Himmelsglobus, das er der Bürgerbibliothek zu Bern schenkte.¹

Adam Riediger verließ Bern 1737 und kam als Ingenieurhauptmann und militärischer Lehrer der Kinder des Herzogs nach Stuttgart. In dieser Funktion erwarb er wissenschaftliche Instrumente² und zeichnete Karten, darunter Exemplare vom Tiergarten³, des Schorndorfer Forstes⁴ und von Stuttgart⁵. Möglicherweise war der Erdglobus ein Antrittsgeschenk an den Herzog, das dann in die Kunstkammer kam. Hergestellt mit besonderer Kunstfertigkeit aus einem für diese Funktion ungewöhnlichem Material war der Glasglobus prädestiniert für eine Kunstkammer.⁶ Im Inventar von 1771 ist der Globus unter den frei aufgestellten Objekten gelistet. Weiterhin ist eine von Riediger signierte Horizontalsonnenuhr als Bestand-

teil der württembergischen Kunstkammer überliefert.⁷ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 86, S. 7 (1771):

Nr. 45. Ein in eine große gläserne Kugel eingeschloßener – von Adam Riediger gezeichneter – schöner globo Terestris, auf einem vergoldeten Dreyfuß.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 4v (1785)⁸;

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 34v, Nr. 6 (1791/92).

Literatur:

Bächler 2015.

¹ Der Erdglobus zerbrach um 1910, der Himmelsglobus ist heute noch in der Bürgerbibliothek erhalten und wurde von Merit Bächler kunsttechnologisch untersucht; vgl. Bächler 2015.

² HStAS A 256 Bd. 222, Nr. 979f., fol. 517v–518r.

³ HStAS A 256 Bd. 225, Nr. 700, fol. 391v.

⁴ HStAS A 256 Bd. 226, Nr. 756–761, fol. 380r.

⁵ HStAS A 256 Bd. 229, Nr. 743, fol. 338v.

⁶ Im Mainfränkischen Museum Würzburg hat sich ein zeitlich etwas früherer Erdglobus aus Glas, hergestellt vom Heidelberger Uhrmacher Johannes Will (gest. 1775), erhalten; vgl. Wagner 1997, S. 264f., Nr. 107. Ein weiterer Glasglobus, 1707 datiert, wird in Mannheim aufbewahrt (Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, Inv. Nr. II M127).

⁷ LMW, Inv. Nr. KK rosa 27. Die Sonnenuhr scheint ehemals von einem Holzrahmen eingefasst gewesen zu sein. Vgl. Zinner 1956, S. 491. Die etwas undeutlich ausgeführte Endziffer der Datierung kann als 1735, 1738 oder 1739 gelesen werden.

⁸ In diesem Inventar von 1785 wird der Globus unter den Artefacta, nicht unter den Mathematica geführt.



271 Polyeder-Sonnenuhr

Ludwig Hohenfeld (1576–1644)

Württemberg, 1596

Laubholz, Papier, bemalt, Eisen, Messing. Sonnenuhrenkörper H., L., B. 17,0 cm, L. der Quadrat- und Dreiecksflächen 7,0 cm

Auf einem Dreieck: *ILLVSTRIS[IMO] PRIN[CIP]I AC DOMINO N[OSTER] IOAN[N]I FRID[ERICO] DVCI WIRTEMB[ERGIAE] ET TEC[K] COM[ESIT]I MONTISP[ELGARDIAE] D[OMINO] SVU CLEMENTISS[IMO] HVMLTER OFFERT. LVDOVICVS HÖHENFELDER ANNO CHR[ISTI] 1596*

LMW, Inv. Nr. KK rosa 13

Der originale Fuß fehlt ebenso wie das Lot.

Der Grundkörper dieser Sonnenuhr ist ein Rhombenkuboktaeder aus der Gruppe der archimedischen Körper mit 26 Flächen, davon 18 Quadrat- und 8 Dreiecksflächen. Die Skalen und Schattenwerfer sind für eine geografische Breite von etwa $48^{\circ}38'$ gestaltet, was der Polhöhe von Tübingen und Stuttgart entspricht.

Mit Ausnahme der Grundfläche weisen alle 17 Quadrate und 8 Dreiecksflächen die Skala einer Sonnenuhr auf: horizontale Sonnenuhr, vertikale Süd- und Norduhr, polare Nord-, Süd-, Ost- und Westuhr, Äquatorialuhr mit Sommer- und Winterzifferblatt sowie inklinierende Sonnenuhren. Die Skalen weisen Stunden-, teilweise Halbstundenlinien auf. Einige Flächen tragen zudem das Skalennetz einer Jahreszeitenuhr mit Tierkreiszeichenlinien und -symbolen. Alle



Sonnenuhren haben als Schattenwerfer einen kurzen, etwa 6,0 bis 9,0 Millimeter langen Polstab. In die Fläche der Horizontaluhr ist ein Kompass mit einem Durchmesser von 1,7 Zentimetern eingetieft. Laut Inventar ruhte der Körper ehemals auf einem Dreifuß. An der quadratischen Grundfläche der Sonnenuhr war ein Lot eingehängt. 25 Flächen des aus Holzplättchen zusammengesetzten Körpers sind mit aufgeklebten Papierstücken bedeckt, die mit einem anspruchsvollen Text- und Bildprogramm bemalt sind. Die Sinnbilder, die der zeitgenössischen Emblemliteratur entnommen sind, lassen sich in zwei Themenbereiche gliedern.¹ Zum Komplex „Zeit“ gehören Sinnbilder der Jahres- und Tageszeiten sowie ein Ovid-Zitat über die Vergänglichkeit. Der Komplex „Bildung“ umfasst Sinnbilder der sieben freien Künste sowie die Darstellung von vier symbolträchtigen Vögeln: Phoenix als Symbol der Unsterblichkeit, Kranich als Symbol der Weisheit, Storch als Symbol des Glücks und Hahn als Symbol der Wachsamkeit. Text- und Bildprogramm galten einem humanistisch gebildeten Empfänger, dem sowohl die dargestellten Bilder und Szenen als auch die Texte aus der klassischen Literatur vertraut waren. Die Wappen der Adressaten und eine Widmungsinschrift finden sich auf den vier unteren Dreiecksflächen. Die Wappen Herzog Friedrichs I. von Württemberg (reg. 1593–1608) mit großer Helmzier, das Wappen seiner Frau Sibylla von Anhalt (1564–1614) so-

wie das Wappen der Familie Hohenfeld sind jeweils in einer kreisförmigen Kartusche dargestellt. Auf der vierten Fläche findet sich die Dedikation an Johann Friedrich von Württemberg (reg. 1608–1628), den Erbprinzen. Dieser besuchte 1596 das Collegium Illustre in Tübingen – eine Ritterakademie, die Ludwig Hohenfeld im selben Jahr als Absolvent verließ. Mit der Kombination von Wappen und Widmung richtete sich Hohenfeld sowohl an den umfassend gebildeten, regierenden Herzog als auch an seinen Kommilitonen, den zukünftigen Regenten. Mit einer komplizierten Sonnenuhr in Form des 26-flächigen Rhombenkuboktaeders überreichte er ein Geschenk, das zugleich Zeugnis seiner gnomonisch-astronomischen als auch seiner Kenntnisse der klassischen Literatur ablegt und das mit der qualitätsvollen Gestaltung einen höchst repräsentativen Charakter hat. Interessanterweise hatte bereits Herzog Ludwig von Württemberg (reg. 1568–1593) 1578 eine Sonnenuhr in dieser Form fertigen lassen, allerdings aus vergoldetem und graviertem Messing. Hans Koch aus Esslingen hatte dieses Stück hergestellt, das vermutlich als Geschenk für die Universität Ingolstadt gedient hatte.² Die Sonnenuhr Hohenfelds ist erst im Inventar von 1670/80 in der Kunstkammer nachweisbar. Es ist anzunehmen, dass sie zuvor in anderen Räumen des Schlosses aufbewahrt wurde. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 13, S. 35 (1670/80):

T. Ein Polyedrum Horodicticum auf einem Dreifuß, ganz unten mit einem Perpendicul, daß es recht horizontal kann gestelt werden, bestehend auß 17. Quadratis, und 8. Triangulis aequilateratibus, davon jede einen Gnomonem hat, so die Stunden weiset.

[Es folgt eine Wiedergabe der Beschriftungen.]

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 29 (1705–23)

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 262r, Nr. 5 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 384 und Taf. 11;

Fleischhauer 1976, S. 101;

Kat. Stuttgart 1998, S. 123;

Eichholz 2010;

Eichholz 2011;

Maes 2011.

¹ Vgl. die Arbeiten von Klaus Eichholz; Eichholz 2010 und Eichholz 2011.

² Heute im Bayerischen Nationalmuseum München, Inv. Nr. Phys. 283. Weitere Vergleichsstücke: Heinrich Abraham Wolff (1762–1812), Kassel 1779; Museumslandschaft Hessen Kassel, Astronomisch-Physikalisches Kabinett, Inv. Nr. B 8. Michael Cognetus, Den Haag 1590, Messing, vergoldet; Christie's London, 10.7.1986, S. 54f. Stadtmuseum Lindau, Inv. Nr. A 10.

272 **Sonnenuhr in Buchform**

Paul Reinmann (1557?–1609)

Nürnberg, 1601

Elfenbein, Messing, teilvergoldet. L. 16,5 cm,

B. 12,5 cm, H. 1,4 cm

Meisterzeichen auf der unteren Innenseite: Krone

LMW, Inv. Nr. KK rosa 14

Es fehlen Kompassnadel und -deckglas, einige Eckbeschläge sowie das in den alten Inventaren genannte Etui.

Die Sonnenuhr besteht aus zwei Elfenbeinplatten, die äußerlich als ein Buch mit Rückenbünden, Eckbeschlägen und zwei Messingschließen gestaltet sind. Obere (I) und untere (II) Platte sind durch ein Scharnier miteinander verbunden. Aufgeklappt erscheinen im Innern querrechteckig sieben Skalenflächen mit insgesamt zehn Sonnenuhrskalen. Außer diesen hat die Sonnenuhr eine Windrose, eine zweiteilige Polhöhen-tafel, einen Kompass und eine Monduhr.

Seite Ia: Im Mittelfeld ist eine 32-teilige Windrose mit einem Doppelzeiger aus Messing und umlaufender Skala 0 bis 32 angeordnet, in deren Zwickelfeldern zeigen sich Windfiguren mit kleinen Sternchen. An beiden Seiten befindet sich eine Tabelle mit den geografischen Längen und Breiten für 34 Orte, die wechselnd schwarz und rot gefärbt sind (fortgeführt auf der Seite IIb). Die Längenangaben beziehen sich auf den früheren Nullmeridian von Ferro (El Hierro, Kana-

rische Inseln), der nach heutiger Festlegung 17°40' westlich vom Greenwicher Meridian liegt. Zur Umrechnung muss dieser Betrag von den Tabellenwerten subtrahiert werden. Nahe dem nördlichen Rand ist in der Platte ein kleines Loch von 8,0 Millimetern, durch das auch im geschlossenen Zustand die Kompassnadel abgelesen werden kann.

Seite Ib: Bei der Öffnung der Sonnenuhr kommt diese Fläche in eine senkrechte Stellung. Dabei spannt sich zugleich der Polfaden als Schattenwerfer für die Anzeige auf der Horizontalsonnenuhr auf Seite IIa auf. Diese Seite ist in sechs rechteckige Skalenflächen geteilt, die jeweils einen kurzen Schattenstift besitzen. Die sechs Kompartimente weisen folgende Angaben auf: 1, links oben: Anzeige für die wechselnde Dauer des lichten Tages und der Nacht sowie der ungleich langen Stunden. Letztere werden gerechnet, indem die Zeit zwischen Sonnenauf- und -untergang (Tagstunden)

bzw. Sonnenunter- und -aufgang (Nachtstunden) in jeweils zwölf gleichlange Stunden geteilt werden. Dabei sind im Sommer die Tagstunden länger als die Nachtstunden, im Winter ist es umgekehrt.

2, links mittig: Anzeige des Winkels der Verbindungslinie Sonne–Südpunkt zum Horizont, bei Sonnenauf- und -untergang 0°, zur Kulmination im Süden 90°.

3, links unten: Anzeige des gerade auf- bzw. untergehenden Tierkreiszeichens.

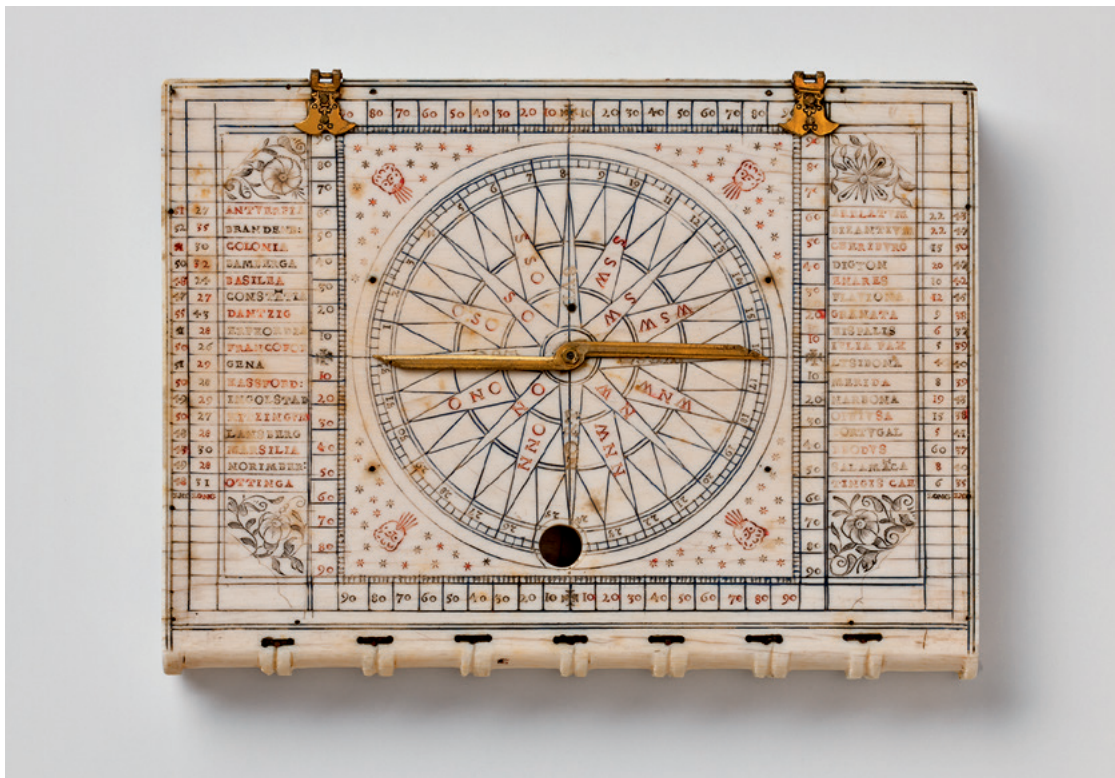
4, rechts oben: Anzeige der Stellung der Sonne am Himmel, gerechnet von Osten über Süden bis Westen mit 90–0–90 (Azimut).

5, rechts mittig: Anzeige der Stellung der Sonne im Tierkreis.

6, rechts unten: Anzeige des Horoskophauses, in dem sich die Sonne befindet.

Seite IIa: Im oberen Mittelteil ist der Kompass mit dem Durchmesser von 3,2 Zentimetern und den Abkürzungen *S*, *OR*, *ME* und *OC* in die Platte eingetieft. Um die Öff-





nung herum ist das Zifferblatt der Horizontalsonnenuhr mit 5–12–8 in einem schmalen Kreisring aufgetragen. Die Anzeige erfolgt durch einen zum Himmelsnordpol gerichteten Faden zwischen der Platte I und II, der einen Schatten auf die Skala wirft. Das Skalenfeld darunter macht mehrere Anzeigen möglich, deren Schattenwerfer ein kurzer Schattenstift ist. Besonders auffällig sind die Bilder der Tierkreiszeichen am linken und rechten Rand. Zu ihnen gehören die gebogenen Linien zur Anzeige des Tierkreiszeichens, in dem entsprechend der Monate die Sonne steht. Angezeigt werden weiterhin die seit Sonnenaufgang vergangenen sogenannten babylonischen Stunden 1 bis 12 sowie die seit Sonnenuntergang (am Vortag) vergangenen sogenannten italienischen Stunden 13 bis 23.

Die letzte Anzeige ist eine Art Weltzeituhr. Die mit 110–0–310 bezeichneten Linien bedeuten die geografische Länge der Orte gegenüber den oben schon genannten *INSV-*

LAE FORTVNATAE. Die Linien geben den Längengrad an, auf dem es gerade Mittag ist, wenn der Schatten auf ihn fällt. Eine größere Zahl von Längenangaben steht in den Ortstafeln dieser Sonnenuhr.

Seite IIb: Der mittlere Teil der Unterseite der Sonnenuhr wird von einer Monduhr eingenommen, mit umlaufender Epaktentafel, *Epacta anno 1601*. Mittig ist eine drehbare Zeigerscheibe aus Messing mit flammestrahlendem Sonnengesicht angeordnet, dazu eine Stundenskala zweimal 0 bis 12 und die Tafel für das Mondalter, bezeichnet bis 29, die Zeit eines Mondphasenzyklus. Diese Angaben ermöglichen eine Zeitbestimmung mithilfe der Mondphasen und des Mondlichtes.

Die Sonnenuhren Paul Reinmanns zeichnen sich durch eine besonders sorgfältige Gestaltung und die Kombination verschiedener Anzeigen aus.¹ Unter seinen Sonnenuhren sowie unter der großen Zahl der insgesamt

erhaltenen Elfenbein-Klappsonnenuhren nimmt das vorliegende Exemplar wegen seiner Komplexität und Gestaltung eine so herausgehobene Stellung ein, dass von einem Auftragswerk auszugehen ist. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 75 (1705–23):

H. In einem schwarzen futeral 7 1/2 Zoll lang und 6 Zoll breit ein überaus schöner helffenbeiner Sonnen Compass, in form eines mitt güldenen buckeln beschlagenen buchs, mit uberaus groser Arbeit auf allen 4 Superficiebus außgefertiget, auch inwendig mit eingelassener Magnet Nadel und seidenem faden so den schatten gibt die stund damit zulernen. [Rand:] das futeral ist bey den übrigen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 271v, Nr. 43 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Zinner 1956, S. 488; Gouk 1988, S. 59f.

273 **Bechersonnenuhr**

Süddeutschland, um 1600

Messing, graviert, vergoldet. H. (ohne Fuß) 11,4 cm, B. 9,1 cm; Maße der einzelnen Dreieckflächen:

H. 4,4 cm, B. 8,8 cm, T. 8,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 16

Schattenwerfer, Kompassnadel und -abdeckung sowie Fuß sind verloren. Das Fehlen der Nadel ist bereits im Inventar 1791/92 vermerkt.

Die Bechersonnenuhr ist eine Form der Hohlflächensonnenuhr. Ihre Skalen befinden sich auf den Innenseiten eines sechsfächigen, nach unten zugespitzten Bechers. In die Außenflächen sind abwechselnd vegetabile Ornamente und Fruchtgehänge graviert. Die Kanten der sechs zum Becher zusammengesetzten Teilflächen sind an der Außenseite mit Wellenbändern gefasst, ebenso die obere Abschlusskante des Bechers. Der Becher wird von drei nach außen gewölbten Schlangenleibern getragen, die einen kleinen Kompass (D. 1,75 Zentimeter) einschließen und ehemals in einen Fuß oder eine Standplatte mündeten. Die Sonnenuhr ist nach einer Beschriftung für eine Polhöhe von 49° berechnet, was in etwa der geografischen Position Stuttgarts entspricht. Der heute verlorene Schattenwerfer war schräg zwischen zwei Platten einer Wand der Becherinnenseite eingesetzt. Der Schatten seiner Spitze ermöglichte auf den eingravierten Skalen mehrere Anzeigen. Die Stundenlinien, bezeichnet mit 4–12–8, treffen

sich am Fußpunkt des Schattenwerfers. Die mit den Monaten wechselnde Länge des lichten Tages und der Nacht, bezeichnet mit *TAG LENG* und *NACHT LE[N]G*, 8–16 bzw. 16–8, wird durch die nahe der Mittagslinie horizontalen und an den Seitenflächen mit den zu den Monaten gehörigen Tierkreiszeichensymbolen bezeichneten Linien dargestellt. Schließlich sind die Linien der zwölf Häuser des Himmels eingetragen, *DOM[US] CELEST[IS]*, die sich in Horoskopen wiederfinden und anzeigen, in welchem Haus sich die Sonne aufhält.

Bechersonnenuhren waren beliebte gelehrtete Spielereien. Manche Exemplare zeigten nur im gefüllten Zustand die Zeit richtig an, ihre Skalen waren unter Berücksichtigung der Lichtbrechung berechnet worden. Auch in Kunstkammern lassen sich Bechersonnenuhren nachweisen, beispielsweise verzeichnet das Inventar der Münchner Kunstkammer ein auf 1590 datiertes Exemplar.¹ Das Stuttgarter Kunstkammerinventar von 1705–23 listet zwei weitere Bechersonnenuhren auf, die aus *Pappendeckel* gefertigt waren.² Sie stammten laut Inventar von Georg Brentel (1581–1634), der 1615 eine Schrift zum Verfertigen von Bechersonnenuhren publiziert hatte.³ Neben zahlreichen runden Becheruhren ist nur ein weiteres sechseckiges, heute in London befindliches Exemplar bekannt.⁴ Die Gestaltung der Skala sowie die Breite des Bechers entsprechen exakt der Stuttgarter Bechersonnenuhr, die Gravuren der

Außenseite variieren, der Fuß ist vermutlich ergänzt. Es ist davon auszugehen, dass beide Sonnenuhren in derselben süddeutschen Werkstatt angefertigt wurden. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 20, S. 42 (1705–23):

C.H.H. Conus Horodicticus Hexangularis Ein ander Sonnen Uhr in gestalt eines sechseckichten, unden zuegespitzten bechers, von Messing und ubergült, ad Elevat. 49. darin auch die 12 himlische häuser verzeichnet, hat in der mitte einen kleinen Compass, ist hoch einen halben schuch.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 272r–272v, Nr. 46 (1791/92)

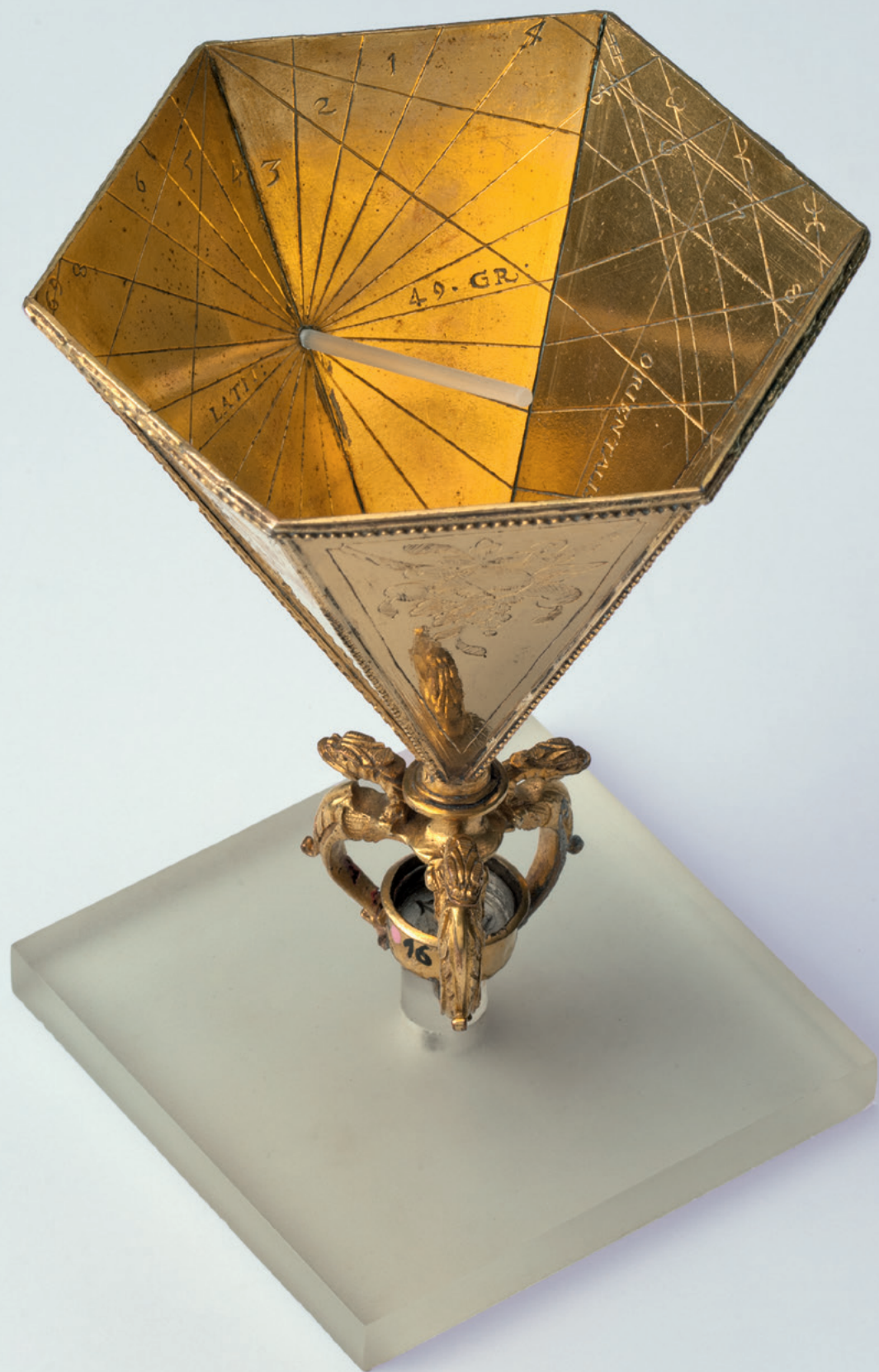
Literatur: unveröffentlicht

¹ Diemer u.a. 2008b, S. 587, S. 1904, dort weitere Vergleichsbeispiele genannt.

² HStAS A 20 a Bü 20, S. 42, Nr. C.H.

³ Brentel 1615 (1).

⁴ British Museum, London, Inv. Nr. 88 12-1281. Vgl. Ward 1981, Nr. 204.



274 Kreuzsonnenuhr

Süddeutschland (?), 1. H. 17. Jh.

Messing, graviert, teilversilbert, teilvergoldet,
Eisen, Glas. Grundplatte: H. 18,8 cm, B. 11,8 cm;
Kreuz: H. 16,5 cm, B. 10,4 cm, T. 3,5 cm
LMW, Inv. Nr. KK N 2 (alte Inv. Nr. E 230)

Die Skalenflächen sind etwas berieben.

Die als Kreuz ausgebildete Sonnenuhr ist auf einer dreieckig-geschwungenen, mit graviertem Rankenwerk verzierten Grundplatte montiert, die von drei hohen profilierten Säulenfüßen getragen wird. In diese Platte ist an der Südseite der Kompass (D. 5,5 cm) mit einer achteiligen Windrose und in deutscher Sprache bezeichneten Haupthimmelsrichtungen vertieft eingelassen, die magnetische Missweisung kann von 0° bis 40° eingestellt werden. Die Ost-richtung der Kompassskala ist mit mehreren Sternen markiert.

An der Nordseite ist der kreuzförmige Skalen-träger mit einem Gelenk befestigt. Seine Neigung kann analog der Polhöhe des Standorts verändert werden. Den entsprechenden Neigungswinkel gibt eine Skala von 0° bis 90° an, die auf der östlichen Seite eines durch die Grundplatte laufenden Viertelkreisbogens angebracht ist.

Die an allen Kreuzarmen befindlichen Skalen geben die Möglichkeit der Zeitanzeige von Sonnenauf- bis -untergang an (Ostseite des Kopfstückes 3 bis 5, Ostseite des Schaftes 6 bis 9, Südseite des westlichen Querarms 9 bis 11, Südseite des östlichen Querarms 12 bis 3, Westseite des Schaftes 3 bis 6, Westseite des Kopfstückes 6 bis 9). Alle Skalen weisen Halb- und Viertelstundenlinien auf.



Kreuzförmige Sonnenuhren waren beliebte Sammelobjekte, da sie die Funktion eines wissenschaftlichen Instruments und Zeitmessers mit theologisch-philosophischen Anknüpfungspunkten verbanden. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 12r, Nr. 27 (1671):
Ein Cruzifix so eine Sonnenuhr praesentiret

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 461 (1670–1690):
Ein Crucifix, so eine sonnenuhr praesentiret.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 66 (um 1680–90):
39. Ein Creutz, so ein Sonnen uhr praesentirt.

HStAS A 20 a Bü 23, fol. 75 (1705–23):
Ein Sonnen Uhr, so ein Crucifix praesentirt halben schuchhs hoch, welches keinen Zeiger braucht, sondern aller orten mit den beiden armen die stunden weiset

Literatur: unveröffentlicht

275 **Vielflächensonnenuhr**

17. Jh.

Alabaster, Messing. H. 14,4 cm, B. (Sockel) 17,7 cm,

B. (Gesamt) 20,5 cm, T. 14,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 17

Einige Kanten sind leicht ausgebrochen, am Kompass fehlen die Nadel (bereits im Inventar von 1791/92 vermerkt) und das Deckglas. Die roten Fassungen der Inschriften sind nur teilweise erhalten.

Der Grundkörper der Sonnenuhr ist ein Alabasterblock von rechteckigem Grundriss. Dessen vier Seitenflächen sind teils aufwendig bearbeitet, wodurch hervorstehende Kanten und Hohlfächen entstanden, die insgesamt 26 Sonnenuhren bilden. Als Schattenwerfer dienen die ausgearbeiteten Kanten, weshalb keine separaten Schattenwerfer erforderlich sind. Sie machen eine Zeitmessung von Sonnenaufgang (Nord- und Ostseite) über den Vormittag (Ost- und Südseite), den Mittag (Südseite), den Nachmittag (West- und Südseite) bis zum Sonnenuntergang (Nord- und Westseite) möglich. Die Skalenlinien und Ziffern sind ohne weiteren Schmuck in den Steinkörper eingemeißelt und rot eingefärbt. Lediglich auf der Südseite sind die Ziffern der Vertikalsonnenuhr mit einem Strichrahmen, auf der Nordseite mit einem einfachen Rollwerk eingefasst. Die Himmelsrichtungen sind unten am Sockel lateinisch bezeichnet. Ihre gemeißelten Buchstaben waren zum Teil rot eingefärbt. In die obere Fläche ist ein Kompass aus Messing eingelassen. Die Sonnenuhr könnte ursprünglich auf einem Sockel als rundum frei stehendes Objekt in einem Park oder auf einer Terrasse platziert gewesen sein. [JH/IM]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 81, Nr. U (1705–23):
Eine kunstreiche Sonnen Uhr von weissem Marmorstein, ohne einzigen gnomon, sondern bloß mit dem herauß stossenden ecken die Uhr anzeigendt, auf allen vier seiten ist ein cylindrisch hole, ohne viele andere plane so wohl verticaliter alß auch obliquiter verzeichnete, und oben drauf der Compass mit der Magnet Nadel, der gantze Corpus ist hoch 9 Zoll, breit 6 Zoll, am längsten 7 1/2 Zoll, und der fuß oder Postament ins Gevierte 5 1/2 Zoll, alleß mit accuratem fleiß gemacht, und nach den vier plagis mundi cardinalibus, alß Septentrio, Oriens,

Meridies, Occidens beschrieben undt verzeichnet.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 271v, Nr. 42 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

276 Zwei Zylindersonnenuhren Zylindersonnenuhr

Jakob van der Heyden (1573–1645)

Straßburg, 1617

Lindenholz,¹ Messing, Papier. H. 35,1 cm,

D. (Zylinder) 6,5 cm, D. (Kopf) 8,2 cm,

D. (Fuß) 8,0 cm, Schattenwerfer (außerhalb
Halterung) 9,3 cm

Bezeichnet im unteren Drittel: *CYLINDRVM Hunc
conuexum ad eleuationem Poli Argentinesis*

*48. grad 40. minut. confectum Domino Matthiae
Berneggero dedicat hospitates et amicitiae causâ
Janus Gringalletus Geneuensis Anno M D C XVII*

Bezeichnet am unteren Rand: *Prostant Argentino
apud Jacobum ab Heijden Chalcographum*

Am oberen Rand alte Inventarbezeichnung *C. H.*
für *Cylindrus horodicticus*

LMW, Inv. Nr. KK bunt 158

Zylindersonnenuhr

Nürnberg (?), um 1550

Lindenholz,² Papier, Eisen. H. 30,5 cm,

D. (Zylinder) 5,5 cm, D. (Kopf) 8,4 cm

Am oberen Rand alte Inventarbezeichnung *C. H.*
für *Cylindrus horodicticus*

LMW, Inv. Nr. KK N 4 (alte Inv. Nr. E 859)

Das Papier beider Sonnenuhren ist vergilbt, abgegriffen und zeigt kleinflächige Fehlstellen. An einigen Stellen ist es gelockert und angeschmutzt. Ferner bestehen Schäden an den hölzernen Teilen. Bei KK N 4 fehlt der Fuß, der Schattenwerfer ist abgebrochen, das Kopfstück ist gesprungen und geklammert.



Inv. Nr. KK bunt 158:

Die Sonnenuhr besteht aus einem Zylinder aus Massivholz mit profilierter Basis und Kopfstück. Auf den Zylindermantel ist ein Kupferstich mit dem Liniennetz der Sonnenuhr sowie schmückenden Beigaben aufgeklebt. Das Kopfstück lässt sich aus dem oben ausgehöhlten Zylinder herausziehen. Es trägt den einklappbaren Schattenwerfer, ein an der oberen Kante profiliertes, schma-

les Messingblech. Die Sonnenuhr wurde laut Inschrift im Auftrag von Janus Gringalletus (um 1590–um 1625), einem Mitarbeiter Johannes Keplers (1571–1630), für den in Straßburg lebenden Astronomen Matthias Bernegger (1582–1640) gefertigt. Für den Kupferstich zeichnete demnach der ebenfalls in Straßburg tätige Jakob van der Heyden verantwortlich.

Die senkrecht auf der Skala verlaufenden

Tierkreiszeichenlinien sind mit Bilddarstellungen der Tierzeichen markiert und lateinisch bezeichnet. Sie enden unten in einem Feld mit den Tierkreiszeichen und Monatsdarstellungen. Über die Monatslinien ziehen sich die geschwungenen Stundenlinien hinweg. Weitere Linien zeigen die Stellung der Sonne in den Tierkreiszeichen, ihre Höhe über dem Horizont und die Dauer des lichten Tages.

Auf dem Skalenfeld und den darunter liegenden Flächen finden sich mehrere Inschriften und Schmuckelemente, darunter eine Kartusche mit einer Tafel der astrologischen Stundenregenten. Sie wird von zwei Putti mit einer Zylindersonnenuhr bzw. einem Astrolabium gerahmt. Auf dem Kartuschenrahmen stehen zwei Globen, die eine Armillarsphäre flankieren. Am unteren Rand sind zwei Gehänge aus mathematischen Instrumenten dargestellt.

Unterhalb der Kartusche befindet sich die Widmungsschrift für Matthias Bernegger. Über dem Fuß des Zylinders läuft auf einem Band eine Stadtansicht von Straßburg, dazu ein Textfeld mit der Signatur Jakob van der Heydens.

Inv. Nr. KK N 4:

Technisch gesehen entspricht der Aufbau der ersten Zylindersonnenuhr, allerdings variiert der die Skalen umfassende Holzschnitt. Hier ist zwischen den Skalenteilen über die ganze Höhe ein sehr schlanker Turm mit Zinnen, Fenstern und einer Schießscharte

abgebildet. An einem Fenster ist ein Mann mit einer Zylindersonnenuhr zu sehen. Des Weiteren steht über der Tafel der Planetenstunden ein Doppeladler im Kranz. Nach einer Beschriftung ist die Sonnenuhr für die Polhöhen 47° bis 49° berechnet.

Ein mit der Skala dieser Sonnenuhr übereinstimmender Einblattdruck, vermutlich aus der Zeit um 1550/70, befindet sich in einem Sammelband mit Drucken von Sonnenuhrskalen in der Bayerischen Staatsbibliothek München.³ Die Darstellung des Doppeladlers im Kranz verweist auf Nürnberg als Herstellungsort.

Die seit dem Spätmittelalter bekannten Zylindersonnenuhren waren beliebte Sammelobjekte in Kunstkammern, sie waren vielfach auch in edleren Materialien wie vergoldetem Messing oder Elfenbein ausgeführt.⁴ In der Stuttgarter Kunstkammer gab es neben den zwei erhaltenen Exemplaren ein weiteres aus Holz.⁵ Die beiden erhaltenen Zylindersonnenuhren sind erstmals um 1670/80 in einem Kunstkammerinventar nachweisbar. In dieser Zeit wurden sie auf einem Schrank stehend präsentiert. Wohl als auszusondernde Stücke sind sie in einer vor März 1883 angefertigten Liste, in der Bemerkungen über den Erhaltungszustand und die Verwendbarkeit notiert wurden, verzeichnet.⁶ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 13 Nr. 2, S. 21 (1670/80):
Oben in der Ecken aufgestelte zween Cylindri Horodictici bezeichnet C.H. von Holzy beyde.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 12 (1705–23)

HStAS A 20 a Bü 23, S. 57 (1705–23):

N. Zweene Cylindri Horodictici von Holz gemacht, der eine 16. Zoll der ander 12 hoch.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 287, Nr. 158 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 327.

¹ Tilia species, holzanatomisch überprüft.

² Tilia species, holzanatomisch überprüft.

³ München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Rar 434.

⁴ Museumslandschaft Hessen Kassel, Astronomisch-Physikalisches Kabinett, Inv. Nr. MAT B22-65 und MAT B51-94. Vgl. AK Kassel 1999, Nr. 12.3 und Nr. 12.9.

⁵ HStAS A 20 a Bü 23, S. 44: *B. Ein sauber Cylindrus horodicticus, ad Elev. 47. etc. Von aufgepapt Kupferstück, mit roht angestrichenem Deckel und fuß. 1 schuch hoch.*

⁶ HStAS A 20 a Bü 158, Nr. 32.

277 **Astrolabium**

Süddeutschland (?), Anfang 17. Jh.

Kupfer, versilbert, graviert, Messing, graviert,
teilvergoldet. H. (mit Aufhängung) 21,5 cm,

D. 16,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 98

Ein Visierplättchen der Visiereinrichtung fehlt.

Das Astrolabium (weitere Abb. auf Seite 816) ist ein von mittelalterlichen islamischen Astronomen erfundenes astronomisches Beobachtungs- und Rechengerät. Das hier besprochene Instrument besteht aus einer versilberten Grundplatte, der sogenannten Mater, über der mittig eine skelettierte Scheibe, die Rete, drehbar ist. Auf der Rückseite befinden sich ein Visierlineal sowie verschiedene Skalen. Gehalten wird das Instrument an einem massiven Messingring, wodurch es sich beim Gebrauch auf eine senkrechte Position einpendelt. Die Vorderseite weist auf der Grundplatte eine Reihe graviert Kreise und Skalen auf. Im oberen konzentrischen Kreisfeld zeigt eine Skala die Höhe eines Sterns über dem Horizont an, das zugehörige Azimut wird auf dem mit *HORIZONT* bezeichneten Kreis angezeigt. Die übrige Fläche weist unter anderem Linien zur Bestimmung der Auf- und Untergangszeiten der Sonne auf. Auf der Mater dreht sich die etwas vertieft eingelegte skelettierte Rete. Sie ist eine Art drehbare Sternkarte, auf der die hellsten Sterne („Astrolabsterne“) an schmalen, ge-



bogenen Bändern angezeigt werden. Auffallend ist der exzentrische Tierkreis mit den Namen der Sternbilder und jeweils einer Einteilung 0° bis 30° . Wird diese Scheibe auf ein Datum und eine Uhrzeit am Rand der Grundplatte eingestellt, erscheint innerhalb der Horizontmarkierung auf der Grundplatte der zu diesem Zeitpunkt über dem Horizont stehende Sternenhimmel.

Über der Mater ist ein über den ganzen Durchmesser der Scheibe reichendes Lineal drehbar. Darauf befindet sich beidseitig je eine Skala der Deklination der Sterne. Wird dieses Lineal über einen Stern gedreht, zeigt die Skala den nördlichen bzw. südlichen Abstand des Gestirns vom Himmelsäquator an.

Für die Sonne erfolgt die Einstellung der Deklination am separaten Sonnenzeiger, in dessen Nut eine kleine Sonnenmarke läuft. Die Einstellung erfolgt, indem der Sonnenzeiger über der Tierkreissskala auf ein Datum gedreht und die Sonnenmarke auf den sich ergebenden Schnittpunkt geschoben wird. Wenn nun Sonnenzeiger und Deklinationszeiger übereinandergestellt werden, ist die Höhe der Sonne über dem Himmelsäquator ablesbar. Damit ist zugleich die Möglichkeit gegeben, die maximale Sonnenhöhe zur Mittagszeit am betreffenden Tag und damit die Auf- und Untergangszeit der Sonne zu ermitteln.

Auf der Rückseite befindet sich ein Visierlineal mit zwei abklappbaren Visierplättchen mit Schlitz- und Lochvisier, von denen eines

verloren ist. Wird das Astrolabium frei hängend gehalten und ein Himmelskörper anvisiert, lässt sich auf der am Rand umlaufenden Skala dessen Höhe über dem Horizont messen. Ebenso ist die Höhe eines Gebäudes messbar, wodurch das Astrolabium besonders im 16. und frühen 17. Jahrhundert ein beliebtes Instrument für das zivile und militärische Ingenieurwesen wurde. Die Rückseite hat zudem am Rand ein Kalendarium mit lateinischen Monatsnamen und Datumsangabe. Auf der Fläche weist der untere Halbkreis eine Horizontskala sowie oben ein Schattenquadrat auf.

Astrolabien waren seit der Renaissance bevorzugte Objekte fürstlicher Kunstkammern. Das vorliegende Exemplar erhält seine repräsentative Eleganz durch das Farbenspiel von versilberten und vergoldeten Teilen sowie den streng symmetrischen Aufbau der aus feinen Bändern gestalteten Rete. Sehr selten und somit eine Besonderheit ist die Ausführung mit einem speziellen Sonnenzeiger mit Sonnenmarke. In der württembergischen Kunstkammer lässt sich weiterhin ein nicht erhaltenes Astrolabium aus Pappe nachweisen.¹ [IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, S. 11v (1671):

Nr. 20. Ein Astrolabium. Von Kupfer und versilbert in einem Futral.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 460 (1670–1690):

Ein Astrolabium von Kupfer und versilbert in einem Futral.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 64 (1680/90):

5. Ein Astrolabium.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 50 (1705–23):

X. Ein schönes Astrolabium deßen beide scheiben von Kupfer und übersilbert, die Zirckel bogen aber und Angeln von Meßing und starck übergüldet, auf der einen seitten 3 arm oder Regulas ex Centro, auf der andern 2 reguln oder 4 arm mitt 4 pinnacidiis, helt im Diametro 7. Zoll.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 273r, Nr. 50 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ *Ein Astrolabium von Pappendeckel geschnitten und auf ein höltzerne scheid angemacht, im Diametro 11 Zoll.* HStAS A 20 a Bü 23, S. 57.

278 **Jakobsstab**

Niederlande (?), 17. Jh.

Ebenholz, Birnbaumholz, Messing. L. 82,5 cm,
B. (quadratischer Querschnitt des Stabes) 1,6 cm,
B. (Querstäbe) 8,8 cm, 16,3 cm und 38,9 cm
Bez. I*L

LMW, Inv. Nr. KK rosa 80

Der kleinste Querstab ist verloren und wurde ersetzt. Die in die Öffnungen der Querstäbe eingeschobenen Andruckplättchen unter den Flügelschrauben fehlen.



Der Jakobsstab ist ein von Levi ben Gershon (1288–1344) erfundenes Messinstrument, das vor allem vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Landvermessung und der Nautik verwendet wurde. Es besteht aus einem Längsstab mit Ableseskalen, auf dem sich mehrere Querstäbe verschieben lassen. Der Jakobsstab dient der Bestimmung des Abstandes zwischen zwei Gestirnen, einem Gestirn und dem Horizont, zwei Geländemarken oder Details eines Gebäudes. Zur Messung wird der Längsstab unterhalb des Auges angesetzt und einer der Querstäbe so auf dem Hauptstab in der Länge verschoben, bis beide zu messende Punkte jeweils über einem der Enden des Querstabes sichtbar werden. Mit der bekannten Länge des Querstabes und der mit dem Skalenwert gegebenen Länge auf dem Längsstab ergibt sich ein Dreieck. Der entstehende Winkel am Auge des Beobachters entspricht dem Winkelabstand zwischen den beiden zu be-

stimmenden Punkten.

Der Längsstab aus Ebenholz weist auf allen Seiten Skalen auf, teilweise mit Mond- und Sonnensymbolen. Die Querstäbe haben keine Beschriftungen. Sie lassen sich mit kleinen Flügelschrauben aus Messing mit herzförmigem Griff auf dem Längsstab arretieren. Die sogenannte Augenseite des Längsstabes, die auf dem Jochbein angesetzt wird, ist leicht verjüngt, sodass die Auflagefläche kleiner ist als der Querschnitt des Stabes. Der Längsstab trägt das Monogramm I*L, vermutlich des Herstellers, der nicht identifiziert werden konnte.

Jakobsstäbe lassen sich mehrfach in Kunstkammern nachweisen, beispielsweise listet das Inventar der Dresdner Kunstkammer von 1587 einen Jakobsstab auf, allerdings ein vergoldetes Exemplar.¹ In der Münchner Kunstkammer befand sich 1598 ein hölzerner Jakobsstab, der durch eine silberne Hülse zum Zusammenhalten der Querstäbe ver-

edelt war.² Das Stuttgarter Exemplar kam 1701 durch eine Schenkung in die Kunstkammer. Mit zwei chinesischen Objekten und einem Jakobsstab bedankte sich Jakob Langhe aus Schorndorf bei Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) für die Aufnahme in den Landesdienst.³ Die Auswahl des Messinstruments als Geschenk für den Herzog kann als hohe Wertschätzung für diesen Jakobsstab gedeutet werden, die sich vermutlich aus seinem Alter oder aus seinem historischen Kontext ergab. Langhe, über den nichts Näheres bekannt ist, scheint Beziehungen zum Überseehandel gehabt zu haben, denn er gab auch Straußeneier in die Kunstkammer.⁴

Das Inventar von 1705–23 verzeichnet das Instrument nicht als Jakobsstab, sondern als *Gradbogen, wie ihn die Schiffer zur See gebrauchen*. Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) nahm es also nicht mehr als universales Messinstrument wahr, son-

dern ausschließlich als Navigationsgerät. Dies entspricht der historischen Entwicklung, da das Instrument nach 1700 in der Landvermessung kaum mehr verwendet wurde. Ob aus Schuckards Nutzung der Bezeichnung *Gradbogen* anstelle von *Jakobsstab* auf eine niederländische Herkunft (dort als „Graadbogen“ geläufig) geschlossen werden kann, ist unklar. Während der erste Eintrag im Inventar von 1705–23 *3 messinghe Schräublein* erwähnt, beschreibt Schuckard im späteren Eintrag *vier arm aber oder schieber*. Erhalten haben sich drei Querstäbe mit Messingschrauben.⁵ Zinner erwähnt 1956 noch zwei Absehen am inneren Querstab. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 159, Nr. 4b (1624–1728): *Und wir nun Euer Hochfürstl. Durchlaucht dermahlen aus Unterthänigst: Danckbarlicher Bezeugung gehorsamst aufzuwarten [...] alß den hierbey folgenden wohlausgetheilten radium Astronomicum oder gradbogen von feinem schwarzen Ebbenholz, wodurch man der Sonnen und Sternen Höhe über dem horizont auf der See abmeßet, [...] 15. Marty 1701*

HStAS A 20 a Bü 23, S. 4 (1705–23): *M. Ein Grad Bogen, wie ihn die Schiffer zur See gebrauchen, die Höhe der Sonnen damit zu messen, der 4 seitige lange stab ist von Ebenholtz und sauber außgetheilt, lang ad 3 Schue, seind auch 3 messinghe schräublein*

daran zuzehlen, gezeichnet mit GB. grad Bogen.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 74 (1705–23): *N. Ein sauberer Gradbogen, wie sie zur See gebraucht werden, die Höhe der Sonnen damit zu nehmen, die stange ist von schwartzem Indianischem Holtz, drey schu lang, die vier arm aber oder schieber von Birnbaum mit messinghe schrauben. Randbemerkung: Supra pag. 4 im Kasten M. eingetragen.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 262v–263r, Nr. 6 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 210;
AK Kopenhagen 1988, S. 255f., Nr. 866 (dort um 1600 datiert);
Mörzer Bruyns 1994, Nr. 45 (dort um 1735 datiert);
AK Berlin 2007, S. 374. Mr-V.I.13 (dort um 1600 datiert).

¹ Syndram / Menning 2010a, fol. 44f.

² Diemer u.a. 2008b, S. 564, Nr. 1798.

³ HStAS A 20 a Bü 159, Nr. 4b.

⁴ Vgl. HStAS A 256 Bü 184, Nr. 804, fol. 349v.

⁵ Ein Querarm scheint zeitweilig verloren gewesen zu sein.

279 Dioptertheodolit

Nach Wilhelm Dilich (1571–1655)

Dresden (?), um 1630

Messing, graviert. H. 11,0 cm, B. 15,7 cm, L. 15,9 cm

Bezeichnet auf einem Visierplättchen *I. W. D.*

Bezeichnet auf der Unterseite mit der alten Inventarnummer 7

LMW, Inv. Nr. KK rosa 78

(schließt heute Inv. Nr. KK rosa 31 und 77 ein)

Der Kompass sowie ein Haken auf der Unterseite sind verloren. Laut des Inventars von 1705–23 befand sich das Instrument mit einem Proportionalzirkel und einem Lineal in einem heute ebenfalls verlorenen Etui.

Das reich verzierte Instrument entspricht im Grundaufbau einem Theodolit, allerdings ist die Visiereinrichtung ein linsenloser Diopter, bestehend aus Lochvisier und Kornmarke. Deshalb wird ein solches Instrument, das die gleichzeitige Bestimmung der Höhe und des Azimuts eines Objektes im militärischen und zivilen Vermessungswesen ermöglicht, Dioptertheodolit genannt. Es setzt sich zusammen aus einer Grundplatte mit der Azimutskala und einem Aufsatz zur Höhenbestimmung eines Objektes. Zur Messung wird das Instrument auf ein Stativ aufgesetzt, mithilfe eines in die Grundplatte eingelassenen Kompasses justiert und mit dem Lotpendel senkrecht gestellt. Daraufhin wird die Messeinrichtung auf das zu visierende Objekt eingestellt. An der Skala des Lotpendels kann auch die Neigung einer Fläche gemessen werden. Auf die rechteckige Grundplatte ist ein Ring gesetzt, der auf der Unterseite mit heute vier massiven Haken befestigt ist. Im Zentrum der Grundplatte sind eine 32-teilige, deutsch bezeichnete Windrose und in den Zwickeln Puttököpfe als Windfiguren eingraviert. Beides wird von einer quadratischen Skala eingefasst, an deren Seiten die Tageszeiten als Haupthimmelsrichtungen in großen und in Kunstschrift ausgeführten



Buchstaben zu lesen sind. Der aufgesetzte Kreisring liegt um die quadratische Skala und trägt verschiedene Skalen, darunter die Gradangaben zur Ekliptik.

Der halbkreisförmige, vertikale Aufsatz trug auf der Bodenplatte einen heute verlorenen Kompass, der von ausgesägtem und graviertem Rankenwerk eingefasst war. Um den Mittelpunkt der Aufsatzscheibe mit Höhen-skala ist ein Visierlineal mit Lochvisier und Kornmarke drehbar. Auf dem Visierplättchen mit Lochvisier ist außen ein Wappen graviert. Das eigentliche Wappenschild zeigt ein grasendes Schaf. Über dem Schild ist ein gravierter Helm dargestellt, umfassen von üppigen Akanthusranken. Die Helmzier wird bekrönt von der Halbfigur eines Schäfers mit Schäferstab, eingefasst von je einem gebogenen Palm- und Lorbeerzweig. In den Zwickeln befindet sich das Monogramm *I.W.D.* Auf der Vorderseite läuft das Klöppelot, das in Form eines Puttokopfes gebildet ist, über eine Skala von zweimal 0 bis 45. Hervorzuheben ist die qualitätsvolle Gestaltung des gesamten Instruments, besonders des Vertikalaufsatzes. Auf der Vorderseite ist die Fläche innerhalb des Skalenbogens mit drei Instrumentengebinden gefüllt. Zu sehen sind verschiedene Zirkel, Winkelhaken, ein Dioptertheodolit, eine Setzwaage auf einem Kanonenrohr und ein Proportionalzirkel. Auf der Rückseite ist ein Schattenquadrat mit *UMBRA RECTA* und *UMBRA VERSA* und zwei gegenläufigen Skalen 0 bis 12 eingraviert. Das Quadrat wird von räumlich ausgearbeiteten Akanthusranken eingefasst. Unterhalb des Quadrats ist aufwendig eine Landschaft mit Städten, Kirchen, Hügeln, Burgen und Mühlen graviert, in der mehrere Vermesser mit Instrumenten und schematisch dargestellten Visierlinien zu sehen sind. Das Instrument entspricht bis in Details dem Entwurf des Topografen und Baumeisters Wilhelm Dilich, der eigentlich Wilhelm Scheffer/Schäfer hieß. Wilhelm Dilich lebte von 1625 bis 1650 in Dresden. Dort fertigte

der Instrumentenbauer Victor Starck (tätig um 1614–1635) 1633 – vermutlich nach den Entwürfen Dilichs – einen sehr ähnlichen Dioptertheodolit, dessen Grundplatte nahezu identisch graviert ist und der über einen sehr ähnlichen Aufbau verfügt.¹

Das Stuttgarter Instrument stammt vermutlich aus dem Besitz des Sohnes von Wilhelm Dilich, Johannes Wilhelm Dilich (1600–1657), der ab 1628 als Ingenieur und Stadtbau-meister in Frankfurt a. M. arbeitete. Darauf deuten die auf einem Visierplättchen angebrachten Initialen *I. W. D.* in Verbindung mit dem, ein Schaf zeigendes Familienwappen hin. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 8 (1705–23):

A. In einem Futteral, viereckt und 5 Zoll hoch, messinge Instrumenta zum Land und Feld-messen, gantz unten auf einem viereckten messing blatt ein gantzer Circul in 360 grad außgetheilt, so sich lest abnehmen, auf dem messing quadrat die plagae mundi 32 be-zeichnet mit Norden Osten Süden Westen. 1. Darnach ein dünner messinger Circul in 4 quadranten außgetheilt, mit seinem Dia-metro, die innerste Circumferentz des Circuli inwendig an vier orten mit gewissen unglei-chen Außtheilungen [...]

3. Ferner ein kunstreicher messinger Einsatz, dessen Basis ein halber Circul, worauf ein quadrant aufgezeichnet, an der Circumfer-entz des Semicirculs ein regula mit 2 abse-hen, mobilis, am Semicircul ein perpendicu-lum, item rechtwincklicht an diesem Semicircul ein andere kleine runde scheib

4. Noch ein Einsatz, mitt einem messingen starcken Gewind, mit 3 armen so eine Kugel fassen, und sich herumb drehen lassen, daß man ein Instrument so darauf gesteckt wird, in alle plagas herumb wenden kann. Darbey noch weiter ein sauber Compass mit Magnet Nadel.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 54 (1705–23):

A. In einem Futteral (ins geviert und dem de-ckel mit einem Absatz) allerhand Mathemati-sche zum Feldmessen, Grund legen und Artil-lerie dienliche Instrumenten, wie folget (1) gantz zu unterst ein viereckt blat darauf die 32 Windt, und umb selbige herum ein gantzer Circul mitt zweyfacher Außtheilung. (2) Ein absonderlicher Circul in 4 mahl 90 Grad außgetheilt, und durchlaufendem diametro: [...] (4) Ein starcker Semicircul, mit einem messingen perpendicul, inwendig ein quad-rant drauf, das allerhand mathematische Instrumente sehr nett auf gestochen, und im lineal mit 2 absehen, welches sich umb den Semicircul lest herum drehen; auf solchen Semiculcul ist noch ein ander scheib winckel-recht mitt 3 schrauben dran geschraubt. (5) der oberste einsatz helt folgende stück: einen falß und Kugel gewindt, auf einen stock zubefestigen von sehr starcker sauberer Ar-beit. darnach einen runden Compas mit Ma-gnet Nadel, so mit einem glas verdeckt [...]

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 263r–263v, Nr. 7.3 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Inv. Nr. C III f 7. Vgl. AK Augsburg 2009, S. 194f., Nr. 53. Im Aufbau leicht variieren die Dioptertheodolite aus der Dresd-ner Werkstatt Christoph Trechslers (1546–1624); z. B. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 4671, vgl. Dreier 1978, Nr. 16, oder Privatsammlung, vgl. Kern 2010, Nr. 78. Dilichs Buch zur Kriegskunst erschien erst posthum, es werden Zeichnungen vorgelegen haben. Vgl. Dilich 1689.

280 Vollkreisinstrument (Circumferentor) mit Sonnenuhr

Gualterus Arsenius (um 1530–um 1580)

Löwen, 1579

Messing, graviert und punziert, Holz. B. 27,8 cm, T. 27,8 cm

Signiert auf der drehbaren Scheibe am südlichen Visier *Nepotes Gemma Frisij Louanij fecerunt anno 1579*

LMW, Inv. Nr. KK rosa 30

Schattenwerfer und Kompass fehlen.

Auf einer quadratischen Grundplatte ist eine Kreisscheibe mit einem Viertelkreisausschnitt drehbar. Die Grundplatte trägt eine Azimutskala 0° bis 360° sowie in den Zwickelfeldern viermal die Bezeichnung *UMBRA RECTA* und *UMBRA VERSA* mit Skalen 0 bis 12 sowie in den vier Ecken die stark herausgearbeiteten und mit einer runden Einfassung versehenen Bezeichnungen *A* bis *D*.

Die Kreisscheibe trägt die Skala einer Horizontalsonnenuhr mit der Anzeige außen *IIII–XII–VIII* und etwa in der Mitte sowie nahe des Zentrums der Skalenscheibe *4–12–8*. Zusätzlich sind die Halbstundenlinien gestrichelt markiert. Die Stundenlinien sind für die Polhöhen 35° bis 59° eingerichtet. Sie sind in nördlicher, östlicher und westlicher Richtung mit *Numerus eleuationis* bezeichnet sowie mit den Beschriftungen *Horae ante meridiem* und *Horae post meridiem* versehen. Zudem sind die Himmelsrichtungen in lateinischer Benennung eingraviert. Der zur Sonnenuhr gehörige Schattenwerfer fehlt. Weiterhin sind am Rand der Kreisscheibe vier Visiere jeweils in Höhe der gravierten Himmelsrichtungen an-

gebracht – bei Nord und Süd befinden sich zudem zwei Zeiger, die auf Skalen der Grundplatte weisen. In der Mitte der Kreisscheibe wird sich vermutlich ein heute fehlender Kompass befunden haben, der allerdings in dem Inventar von 1705/23 nicht erwähnt wird.¹

Ein Viertelkreisausschnitt in der aufgesetzten, drehbaren Kreisscheibe macht eine Windrose auf der Grundplatte sichtbar. Diese ist 32-teilig und mit lateinischen, italienischen sowie holländischen Beschriftungen versehen. Auf der Rückseite der Platte befindet sich eine Vorrichtung zur Befestigung des Instruments auf einer Unterlage.

Zum Gebrauch wird das Instrument zunächst auf die Himmelsrichtungen justiert. Damit ist die Zeitbestimmung mit der Sonnenuhr möglich. Über die Visiere kann die Winkeldistanz zwischen Objekten im Gelände sowie ihre Lage nach den Himmelsrichtungen gemessen werden.

Die Signatur nennt den Hersteller, Gualterus Arsenius, nur mittelbar. Ohne den eigenen Namen zu erwähnen, bezeichnet er sich als Neffe des berühmten Instrumentenmachers Rainer Gemma Frisius (1508–1555), bei dem er 1546 seine Ausbildung begann. Auch mit dem flämischen Instrumentenmacher Petrus ab Aggere, der in den 1550er-Jahren in Brüssel, ab 1560 jedoch in Toledo tätig war, scheint Arsenius in Kontakt gewesen zu sein. Ein 1560 datiertes, von ab Aggere signiertes Vollkreisgerät ohne Sonnenuhr und Kompass weist in der Gesamtgestaltung eine so weitgehende Ähnlichkeit auf, dass es als Vorbild für das Stuttgarter Instrument angenommen werden kann.²

[JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, fol. 70 (1705–23):

Lit. E. Auf einem grossen messingen Quadrat 11 1/2 Zoll breit, dessen 4 Ecken mit den buchstaben A.B.C.D. verzeichnet, und das ringst umbher in 360 Grad außgetheilt ist, eine grose runde scheid, so mobilis ist auß dem centro und auf 4 plagis cardinalibus 4 pinna-cidia hatt mitt ritzlen oder crenis, auch ein gut theil ausgeschnitten ist, daß man die plagas mundi cardinales so wohl alß auch die 28 collaterales darzwischen, durch das umbdrehen der scheiben, lesen kan. Die scheid hatt vielerley Außtheilung, sich derer bey aufrichtung Sonnen Uhren und Delineation derselbigen, durch dieses Instrument bedienen zukönnen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, S. 275, Nr. 61 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 237.

¹ Ein unsignierter, aufgrund seiner Ähnlichkeit zum Stuttgarter Instrument Gualterus Arsenius zugeschriebener Circumferentor trägt einen Kompass. Oxford, Museum of the History of Science, Inv. Nr. 86082.

² Florenz, Museo Galileo, Inv. Nr. 1278.



281 Messquadrant

Um 1600

Messing, graviert und punziert, Glas. H. 7,5 cm,

B. 20,2 cm, D. (Kompassbüchse) 6,2 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 28

Es fehlen die Visiereinrichtungen, die Kompassnadel sowie auf der Rückseite eine Schraube zum Fixieren der Kompassbüchse.

Die quadratische Platte trägt eine Quadrantenskala 0° bis 90° mit Gradteilung und ein im Zentrum des Quadranten drehbares Lineal mit einer seitlichen Kompassbüchse. Das Lineal endet in einer Zeigerspitze auf der Skala. Auf dem Lineal sowie an den dem Drehpunkt anliegenden Seiten sind Gewindelöcher, an denen sich sicherlich Visiereinrichtungen befanden. Der Messquadrant konnte somit bei Arbeiten zur Geländeaufnahme zur einfachen Messung von Winkelabständen zwischen zwei Geländemarken dienen. Der Kompass machte die Einmessung in die Himmelsrichtungen möglich.

An der Rückseite ist eine Aufsteckhülse mit einem Gelenk befestigt, um das Instrument auf einem Stativ anzubringen. Zum Gebrauch wurde zunächst eine Visierlinie auf eine Geländemarken gerichtet, dann das Visier des Lineals auf die zweite Marke. Der Winkelabstand ließ sich direkt auf der Skala ablesen. Obwohl es sich um ein relativ einfaches Messinstrument handelt, besitzt es recht aufwendige Verzierungen. In die Zwickelfläche der Skala ist ein sorgfältig graviert eingepasst. Ein Engelkopf mit großen Flügeln ist eingepasst. Zwei üppige Fruchtgirlanden mit kleinen Tieren wie Schmetterling, Eichhörnchen, Affe und Schnecke schmücken die Seiten entlang



des Quadranten. Mit diesem Dekor fügte sich der Quadrant vorzüglich in die württembergische Kunstkammer ein, in der er archivalisch zuerst Anfang des 18. Jahrhunderts nachweisbar ist. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 70 (1705–23):

D. Auf einem starcken saubern messingen Quadrat von $8 \frac{1}{3}$ Zollen, ein aufgerissener und in 90° Grad außgetheilter Quadrant mitt einer Regula auß dem Centro, daran ein Magnet büchß oder runder Compass fest angemacht ist und sich mit der Regel herumb drehen lest, haltend im Diameter $2 \frac{1}{2}$ Zoll die Regula hatt auch 2 Dioptras mitt Crenis, in gleichen auf 2 seiten, einer jeden 2 Dioptrae, also in allem 6 Dioptrae oder Absehen, auf der andern seitten ist im Centro ein Gewindt mit einem hohlen halß fest angemacht, daß

man das gantze Instrument auf einen stock stellen kann. Der Usus des Instruments ist allgemein, insonderheit auch alß ein Declinatorium solches zugebrauchen.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 276r, Nr. 66 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht



282 Auftragsbussole

Christoph Schissler (um 1531–1608)

Augsburg, 1596

Messing, graviert, vergoldet, Stahl. H. (ohne Dorn)

11,5 cm, H. (mit Dorn) 16,6 cm, B. 36,0 cm, T. 2,0 cm

Signiert auf der oberen Schmalseite des Lineals:

*CHRISTOPHORVS SCHISSLER SENIOR FACIEBAT
AVGVSTA VINDELICORVM ANNO 1596*

LMW, Inv. Nr. KK rosa 21

Die Oberflächen haben geringfügige Kratzer.

Die Visiereinrichtungen an den Enden des Lineals fehlen.

Dieses Visierinstrument, bestehend aus einem Lineal und einer runden Kompass-einfassung mit eingehängter Kompassbüchse, wurde aus einer Metallplatte gesägt. Die geschweiften Enden des Lineals bzw. die Zwickelfüllungen sind mit gestochenen

Blattwerk- bzw. Flechtbandornamenten verziert. In der Mitte des Lineals ist ein eventuell später hinzugefügter Dorn angeschraubt. Das Lineal weist zwei Skalen von 0 bis 12 und von 0 bis 360 mit einer Skalenlänge von 29,6 Zentimetern auf, gemäß der Beischrift das Augsburger Fußmaß, mit dessen Teilung in 12 und 360 gleiche Teile: *SCALA PEDIS AGVSTANA QVA PRIMVM IN DVODECIM. TANDEM ETIAM IN 360 PARTES AEQVALES DIVISA EST*. Die drehbare Kompassbüchse ist in kardanischer Aufhängung befestigt, sodass der daran angesetzte Zeiger über zwei Skalen auf der Grundplatte mit 0 bis 24 und 0 bis 360 gleiten kann.

Dieses Instrument wird zur Geländeaufnahme verwendet. Wird es mit Hilfe des Kompasses eingenordet, ist die Richtung zu einem Geländepunkt mithilfe der über den Skalen drehbaren Scheibe mit einem Zeiger

bestimmbar. Die Übertragung der im Feld gemessenen Horizontalwinkel auf Papier ermöglicht die spätere maßstabsgerechte Darstellung dieser Fläche.

Für eine Visur im Gelände waren an den Enden des Lineals heute verlorene Visierplättchen befestigt. Zu diesem Zweck kann das Instrument mittels des Dorns seitlich an einem Messtisch angebracht und so auch für eine Visur auf eine erhöhte Geländemarke dienen. Mit der kardanischen Aufhängung des Kompasses kann eine Neigung des Instruments bei der Arbeit ausgeglichen werden. Ein baugleiches Instrument, ebenfalls signiert von Christoph Schissler, wird in Florenz bewahrt.¹ Die Skalenbeschriftung bei diesem Stück ist in deutscher Sprache eingraviert. Zwei weitere, sehr ähnliche Objekte von Erasmus Habermel (um 1538–1606) befinden sich in Stockholm und London.²

Alle drei besitzen jedoch keinen Befestigungsorn. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 10v (1671):

8. Ein Geometrisch Instrument, bestehend in einem, in 360 Theil getheilten Augspuriger Werkschuh, an diesem Instrument ist auf einer außgetheilten scheiben eine bewegliche Compassbüchsen.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 459 (1670–1690).

Ein Geometrisch Instrument, bestehend in einem, in 360 theil getheilten Augspuriger Werkschuh, an diesem Instrument ist auf einer außgetheilten Scheiben, eine bewegliche Compassbüchsen.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 73 (1705–23):

L. im IV gefach, liegend

In einem schmahlen schwartzen futorial so mitten in halben circul formirt ist, ein messinges vergultes Instrument, genant der Augspuriger Werckschuch, bestehend aus einem Lineal, 15 Zoll lang und in der mitte einer fest an die seite angemachten scheiben mit einem Compass, so auf alle bewegung horizontaliter hangen bleibt. Die Regul oder der Werckschuch, so etwas gröser ist alß der Wirtemberger, wird erstlich getheilt in 12 Zoll darnach ein jeder Zoll wider in 30 theil, also der gantze schuch in 360 theil, und werden auf beiden Extremitäten pinnacidia eingeschraubt, Die Inscription ist folgende: Scala

pedis Augustana, primum in duodecim, tandem etiam in partes aequales 360 divisi.

Zwei Inventurnotizen am Rand vermerken: ohne das futorial, welches bey denen andren im Tisch mit Lit. B. ohne Futorial.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 278r, Nr. 79 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 515;

Bobinger 1966, S. 324.

¹ Florenz, Museo Galileo, Inv. Nr. 2532; Stockholm, Statens Sjöhistoriska museet, Inv. Nr. A 1172.

² London, British Museum, Inv. Nr. MLA 1871,11-15.6.

283 Auftragsbussole

Michael Bumel († 1648)

Nürnberg, 1613

Laubholz (Ahorn?), gefärbt, Messing, z. T. versilbert, graviert, Stahl, Glas. L. (Gesamt) 36,7, L. (Maßstab) 30,4 cm, B. 12,8 cm, D. (Kompass) 6,7 cm

Monogrammiert und datiert auf Messingdreipass neben dem Kompass: *MB 1613*

Auf dem Visierlineal alte Inventarnummer *N.* in weißer Farbe

Auf der Rückseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 56 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 56 (alte Inv. Nr. E 237)

Die Kompassnadel fehlt, das dunkel gefärbte Holz ist stellenweise abgegriffen und heller. Das Glas der Kompassbüchse ist vermutlich erneuert.

Das Winkelmessinstrument besteht aus Visierlineal, Maßstab und Kompass. Die Messingplatte, auf die der Maßstab mit 32-teiliger Skala aufgetragen ist, umfasst auch die Kompassbüchse. Die Zwickel zwischen beiden Elementen sind auskragend gesägt und mit symmetrisch angeordneten Blattranken verziert. Oberhalb des Kompasses endet die Messingplatte in einem Dreipass, auf dem die punzierte Marke *MB* für Michael Bumel und die Datierung 1613 zu lesen ist. Auf die versilberte Grundplatte des Kompasses sind eine 360°-Skala und lateinische Bezeichnungen der Himmelsrichtungen graviert. Die gesamte Messing-



platte ist in einen hölzernen Träger eingelassen, der die Form der Platte aufnimmt, und in diesem mit zwei quadratischen Schrauben fixiert.

An diesen Holzträger ist seitlich mit einer Flügelschraube ein hölzernes Visierlineal angesetzt, an dessen beiden Enden sich in einer Messingfassung jeweils ein klappbares Schlitz- bzw. Stabvisier befindet. An der Unterseite des Holzträgers, unterhalb des Kompasses, ist eine massive Schraube angebracht, möglicherweise zur Befestigung auf einem Messtisch.

Das Instrument dient der Bestimmung der horizontalen Richtung von Geländemarken oder des Abstandes zwischen zwei Objekten in der Horizontalen. Für eine solche Messung wird das Instrument mithilfe des Visierlineals auf das gesuchte Objekt gerichtet. Um auch Objekte auf Geländeerhö-

hungen erfassen zu können, ist das Visierlineal in der Höhe anstellbar. Wird das Instrument vor der Messung mit dem Kompass eingenordet, lässt sich mit dem Präzisionskompass der Horizontalwinkel bestimmen. Michael Bumel wird 1615 als Kleinuhrmachermeister in Nürnberg geführt. Von ihm sind einige Instrumente erhalten, vor allem Visierinstrumente, Feldmesstische und Geschützaufsätze, u. a. im Museo Galileo in Florenz, im Deutschen Museum München, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg sowie weitere Instrumente im Landesmuseum Württemberg.¹ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 53 (1705–23):

N. Ein Messinger compass in Holtz eingelaßen, an einem in 32 gleiche theil außgetheiltem Lineal, die Circumferentz umb den Com-

pass ist außgetheilt in 360 grad.

Angeschraubt ein starkes höltzernes lineal mit 2 dioptris, unter dem Compass eine Messinge schraub, daß man das Instrument auf einem fuß kann aufschrauben. Randbemerkung: die Magnet Nadel und glas fehlt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 273r–273v, Nr. 51 (1791/92)

Literatur:

Zinner 1956, S. 276.

¹ Vgl. Zinner 1956, S. 276. Im Landesmuseum Württemberg befinden sich zwei Halbkreisgeräte (LMW Inv. Nr. 12870a und b) sowie eine Diopterregel (LMW Inv. Nr. 12876).



284 Geometrisches Quadrat (Quadratum geometricum)

Um 1600

Messing, teilversilbert. H. 30,3 cm, B. 30,0 cm
LMW, Inv. Nr. KK rosa 43

Das Endstück des Ableselineals mit vermutlich einer Visiereinrichtung fehlt. Die Verbindung zwischen zwei Rahmenstücken ist an einer Stelle gebrochen.

Das Winkelmessinstrument besteht aus einem schmalen Messingrahmen, dessen vier Seiten mit Skalen versehen sind. Die Skalen besitzen Teilungen für die Messung der Höhe eines Objektes (Altitudo) bzw. des Abstandes zwischen zwei Objekten (Distantia). In das Quadrat ist ein Viertelkreis eingeschrieben, der durch einen versilberten Messingstab stabilisiert wird. Diese mit

Blattwerk gravierte Strebe gabelt sich vor dem Kreisbogen, die Endstücke sind als Fischköpfe ausgebildet und mit einem Schuppenmuster graviert. Im Zentrum ist ein ebenfalls versilbertes Ableselineal für die Quadrantenteilung drehbar angebracht. Rückseitig ragt am Drehgelenk ein 2,8 Zentimeter langer Stift heraus, der sicherlich zur Befestigung des Instruments auf einem Stativ diene. Die Visiereinrichtungen fehlen. Das geometrische Quadrat wurde um 1450 erstmalig von Georg von Peurbach (1423–1461) beschrieben und auch in verschiedenen späteren Anleitungen zur praktischen Mathematik behandelt. Es diene einerseits in der Landvermessung, andererseits in der Astronomie zur Messung von Gestirnhöhen. Ein vergleichbares Objekt, signiert von Erasmus Habermel (um 1538–1606), befindet sich in Paris.¹ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 47 (1705–23):
R. Ein Messinges quadrat mit eingeschlossenem in 90 Grad außgetheiltem quadratum, eines schuhs lang, sampt einer auß dem Centro laufenden regula, und außgetheilten vier seitten des quadrats. Zu allerhand Geometrischen gebrauch dienlich.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 264v, Nr. 9b
(1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 10172, vgl. Frémontier-Murphy 2002, S. 278f., Nr. 161.

285 **Pantometrum Kircherianum**

Süddeutschland (?), 2. H. 17. Jh.

Messing, graviert, Laubholz, Glas, Stahl, gebläut.

H. 25,5 cm, B. 25,5 cm; vertieftes Quadrat:

H. 14,9 cm, B. 14,9 cm, D. Kompass 2,7 cm,

H. ohne Visier 1,2 cm

Auf der Vorderseite Spuren der alten Inventarbezeichnung *B* zu erkennen

Auf der Rückseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 29 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 29

Ein Schlitzvisier fehlt.

Das Mess- und Zeicheninstrument besteht aus einem Kreiselement, das von zwei rechtwinklig aneinanderstoßenden Holzleisten eingefasst wird. Das Kreiselement, gebildet aus zwei Messingscheiben über einem Holzkern, ist drehbar in ein Lager eingelassen, das rückseitig mittels zwei Messingschienen mit den Holzleisten verbunden ist. Auf der Vorderseite ist in die Kreisscheibe eine Quadratfläche eingetieft, auf deren Boden ein Quadrant ohne Winkelbezeichnung graviert ist. Drei weitere, randnah angebrachte Vertiefungen nehmen zwei Kompass mit gebläuter Stahlnadel sowie ein Lotpendel auf.

Über die Kreisscheibe läuft ein Lineal, dessen Führungsschiene an einer der Rahmenleisten befestigt ist. An der zweiten Holzleiste ist seitlich ein mittig drehbares Visierlineal mit Schlitzvisier auf einem Halbzylinder angebracht. Das zweite Endstück mit einem weiteren Visier ist abgebrochen, wie bereits in dem Inventar von 1791/92 vermerkt wurde. Parallel dazu lässt sich ein zweites Lineal ohne Visiereinrichtung aufstellen, das

sich an der Spitze ornamental verjüngt.

Das Pantometrum Kircherianum ist ein Messtischinstrument für Geländevermessungen, das erstmals 1643 von Athanasius Kircher (1602–1680) als *Instrumentum Pantometrum* beschrieben und 1660 durch Kaspar Schott (1608–1666) ausführlich in Konstruktion und Gebrauch dargestellt wurde.¹ Es weist große Ähnlichkeit mit dem Messtischinstrument des Johannes Praetorius (1537–1616) auf (Inv. Nr. KK rosa 26).

Das Pantometrum Kircherianum dient der Bestimmung von Winkelmaßen im Gelände und deren zeichnerischer Darstellung. Zur Ausführung wird das Instrument auf ein Stativ aufgesetzt. Dann wird von einem der beiden Endpunkte einer Standlinie mit dem Visierlineal ein Objekt anvisiert und auf ein in die quadratische Vertiefung eingelegtes Papier gezeichnet. Durch die Wiederholung der Messung vom zweiten Endpunkt der Standlinie aus entsteht ein Dreieck, das unter Einrechnung der Entfernung der beiden Messpunkte voneinander die Entfernung des Objektes berechenbar macht. Während der Messung bleibt die Scheibe mithilfe der Kompass in einer Richtung fest eingestellt. Nur der Rahmen mit dem Visierlineal wird gedreht und das Ergebnis mit dem Lineal zeichnerisch fixiert. Durch die Messung von weiteren Punkten aus lassen sich auch Flächen eines Feldes, einer Festung usw. bestimmen.

Eine Liste von 1673, die ein Konvolut von Neuzugängen der Kunstkammer dokumentiert, nennt zwei Pantometren, wovon sich jedoch nur eines erhalten hat. Generell finden sich heute nur wenige Beispiele dieses Instrumententyps in Museen. In der im 17. Jahrhundert angelegten Sammlung des

Fürstpropsts von Ellwangen lässt sich ein Pantometrum nachweisen.² [IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 11r (1673):

21. *Pantometrum Kircheri, in duplo.*

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 460 (1670–1690):
Pantometron Kircheri, in duplo.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 64 (1680/90):
2. *Pantometron Kircheri.*

HStAS A 20 a Bü 23, S. 69 (1705–23):
B. Pantometrum Kircherianum von Messing, mitt einem excavirten Quadrat. Darinnen ein Quadrant in seine 90 Grad verzeichnet auf beiden eusersten theilen 2 Magnet=Nadeln mit Gläßlein verdeckt, und auf einem andern ort ein cavität excavirt, darinnen ein perpendiculum laufft, auch mit dem gewöhnlichen Cursore von Messing und beide arm oder Winckelhacken worin die scheid befestiget von Indianischem holtz, mitt einer Regel mitt zwey Absehen. Die messinge scheid hatt im Diametro 9 Zoll.

Gleichlautend:

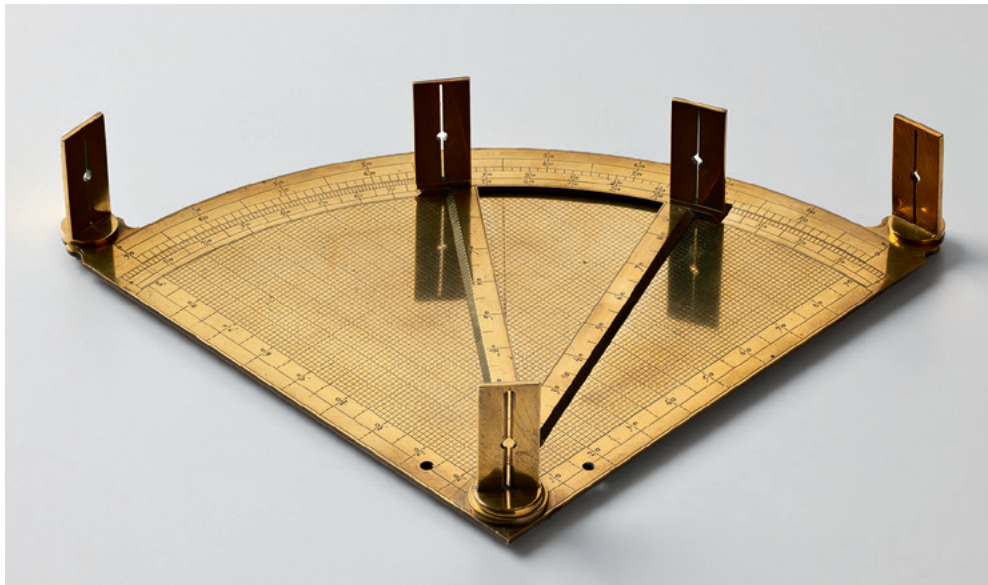
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 274v, Nr. 59 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Schott 1660; vgl. auch Vollrath 2002 und Vollrath 2007.

² Stadt Ellwangen, Schlossmuseum, Bestand Wissenschaftliche Instrumente, Nr. 28. Zur Sammlungsgeschichte vgl. Müsch 2014.





286 Artillerie-Quadrant mit fünf Dioptern 1655

Messing, punziert, graviert. Radius (Quadrant)

15,6 cm, B. 17,2 cm, H. 4,0 cm

Monogrammiert und datiert auf der Rückseite

J.H. B.P. 1655

Auf der Rückseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 66 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 66

Dieser Quadrant weist zum Visier im Zentrum vier weitere Visiere auf. Je eines befindet sich an den Enden der beiden Quadrantenseiten, zwei weitere an einem um den Mittelpunkt drehbaren rahmenförmigen 30°-Sektor. Alle Visiere sind Schlitzvisiere mit einem mittigen, 3,5 Zentimeter hohen Visierloch.

An den Quadrantenseiten befindet sich je eine Skala 0 bis 90, am Kreisbogen zwei gegenläufige Skalen 0° bis 90° sowie eine Skala 0–90–0. Der drehbare Sektor hat an beiden äußeren, abgeschrägten Rahmen-

seiten vom Mittelpunkt ausgehend eine Skala 0 bis 90. Am 30°-Kreisbogen sind zwei gegenläufige Skalen 0 bis 60 für halbe Grade. Die gesamte Quadrantenfläche ist als Ablesehilfe mit einem Netz aus kleinen Quadraten graviert, die Linien sind geschwärzt, jede fünfte Linie zusätzlich punktiert.

Auf der Rückseite befindet sich eine *schla Altimetra* (scala verschrieben *schla*), also eine Skala zur Messung von Höhen. Am unteren Rand ist graviert *J.H. B.P. 1655*, vermutlich die Initialen des Herstellers samt Datierung.

Das Instrument trägt keine Funktionsbezeichnung. Ein in der Ausführung sehr ähnliches Instrument ist 1695 datiert und signiert von dem römischen Instrumentenmacher Dominicus Lusverg (1669–1744). Es trägt rückseitig die Inschrift *pro elevatione bombardae*, zur Höheneinrichtung eines Geschützes, und wird im Englischen als „gunner’s quadrant“ bezeichnet.¹ Ein weiterer Quadrant mit fünf Dioptern trägt die

Signatur Giacomo Lusvergs (vor 1636–1689), des ebenfalls in Rom tätigen Großvaters und Lehrers Dominicus.²

Das im Deutschen Nonius genannte Prinzip zweier gegeneinander verschiebbarer Skalen, das sich hier aus den Skalen auf dem Sektor- und dem Quadrantenbogen ergibt, geht auf den Mathematiker Pierre Vernier (1580–1637) zurück. Er publizierte diese Erfindung, die eine höhere Ablesegenauigkeit ermöglichte, im Jahre 1631 am Beispiel eines Quadranten.³

Sicher als Kunstkammerstück nachweisen lässt sich der Quadrant erst 1705–23.

Ob der Inventareintrag *Ein Geometrischer Quadrant, von Mößing*⁴ im Inventar von 1670–1690 auf dieses Stück bezogen werden kann, muss offen bleiben. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 6 (1705–23):

G. Ein sehr sauberer messinger quadrant zur Geometria und in Grundlegen, mitt 5 pinna-cidiis oder Absehen, sampt einem halß daran auf einen staab zustecken, in einer Kugel und Hülsen laufendt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 266, Nr. 13 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Greenwich, National Maritime Museum, Inv. Nr. NAV 1035.

² Florenz, Museo Galileo, Inv. Nr. 639, 640, 673, 703.

³ Pierre Vernier: La construction, l’usage et les propriétés du quadrant, nouveau de mathématiques, Bruxelles 1631.

⁴ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 458 (1670–1690).



287 Halbkreisinstrument (Graphometer)

Mitte 17. Jh.

Messing, graviert, punziert. B. 18,4 cm, T. 12,7 cm,
Plattendicke 4,0 mm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 68

Vermutlich fehlt ein auf das Visierlineal aufgesetzter Kompass. Das Instrument weist Gebrauchsspuren auf.

Graphometer sind Feldmessinstrumente, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus dem Vollkreisinstrument (Circumferentor) entwickelt wurden. Sie gehörten zu den Standardinstrumenten der Feldmessung und ermöglichten die Bestimmung des Winkelabstandes zwischen zwei Geländemarken ebenso wie von Winkelabständen in der Vertikalen. Dabei wird zunächst das feststehende Visier auf die eine Marke ein-

gestellt und mit dem beweglichen Visier die zweite angepeilt. Auf der Skala ist dann der Winkelabstand ablesbar. Mithilfe des Kompasses können die Marken nach den Himmelsrichtungen eingemessen werden. Zur Handhabung wird das Instrument auf ein Stativ aufgesetzt oder senkrecht aufgehängt. Das vorliegende Instrument besteht aus einem massiven Halbkreisring mit feststehender Visierlinie, auf dem ein drehbares Visierlineal aufgesetzt ist, das beidseitig in einem auf die Skalen weisenden Zeiger endet. Am Rand des Halbkreisringes befinden sich zwei gegenläufige Skalen 0° bis 180° sowie eine Skala 0 bis 6. Die vier Visiere werden durch hoch aufragende, stabile Rahmen mit Stabvisieren gebildet. Da auch die Sockelzonen der Visiere durchbrochen gearbeitet sind und sich ihre Silhouette nach oben verjüngt, wirken sie bei aller

Massivität elegant. Die Grundplatte ist ebenfalls mit durchbrochen gesägten Ornamenten verziert, wobei die kräftigen Stege am Scheitelpunkt einen Dreipass bilden. Das Visierlineal krägt in der Mitte zu einer Fläche in verkürzter Kreuzform mit bewegtem Umriss aus. Die beiden kurzen Kreuzarme sind mit je einem Gewindeloch versehen. Vermutlich war darin ein heute verlorener Kompass befestigt. Während bei den meisten Graphometern der Kompass in den Halbkreisring eingelassen ist, lassen sich – besonders bei der in Rom tätigen Herstellerfamilie Lusverg – mehrere Graphometer mit Kompass auf dem Visierlineal nachweisen. Allerdings macht die Unterschiedlichkeit der gestalterischen Ausarbeitung eine Zuweisung an die Lusverg-Werkstatt unmöglich.¹ Zwei weitere Löcher, ebenfalls mit Gewin-

de, finden sich auf der Rückseite der Grundplatte. Diese dienten sicher der Befestigung des Instruments auf einem Stativ oder einer Arbeitsplatte. Am Scheitelpunkt des Halbkreisringes befindet sich eine Öse zur Aufhängung des Instruments.

Der Graphometer wird im Inventar von 1705–23 aufgrund einer räumlichen Verlegung zweifach gelistet. Beide Stellen erwähnen Zubehör, wovon sich lediglich ein Kugelgelenk nachweisen lässt.² Der zweite Eintrag hebt die Nützlichkeit des Geräts hervor. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 9 (1705–23):
D. Ein großer messenger semicircul (a) in 180 Gradus außgetheilet, sampt einer regula mobili (b) desßgleichen c ein kleiner semicircul ein kleiner semicircul, item (d) und (e) der Halß sampt der Kugel, das Instrument dran zu schrauben und zubefestigen. (f) 6 messingen schrauben zum ganz werck gehörig.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 52 (1705–23):
[...]; der Diameter des großen semicirculus helt 13 Zoll. Der Usus ist sehr groß im Feldmessen, im Grundlegen, wie insonderheit in der Fortification und im Abstecken und anlegen einer festung.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 265v, Nr. 12a (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Stralsund, Stralsund Museum, Inv. Nr. A2009:247, Dominicus Lusverg, Rom 1701. Vgl. Hamel 2011, Nr. 27.

² LMW, Inv. Nr. KK rosa 71. Die Kenntnis der Zusammengehörigkeit ging im 19. Jahrhundert verloren, so dass in dessen zweiter Hälfte eine eigene Inventarnummer für das Kugelgelenk vergeben wurde.

288 Vollkreisinstrument (Circumferentor)

Um 1700

Messing, graviert, versilbert. H. (mit Stativ)

14,0 cm, H. (Kreis mit Visier) 2,6 cm, D. 13,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 70

Die Versilberung ist berieben. Bei einem der Visierzylinder ist ein Metallsegment ausgebrochen, zwei weitere sind eingedrückt.

Ein Circumferentor ist ein aus einem Vollkreiswinkelmesser mit Visiereinrichtungen bestehendes Messinstrument. Es ermöglicht die Messung des Winkelabstandes zwischen zwei Geländepunkten ebenso wie die der Höhe von Objekten.

An einem massiven Ring befindet sich im Abstand von jeweils 90° ein kleiner Visierzylinder, der mit drei Schlitzen versehen ist. Dies ermöglicht, von jedem Zylinder über jeden der anderen drei eine Visierlinie zu bilden und ein System von Bezugspunkten im Gelände zu schaffen. In diesen Ring ist ein weiterer mit der Skala viermal 0° bis 90° fest eingefügt.

Mittig ist ein Visierlineal mit zwei massiven Schlitzvisieren drehbar befestigt, das auf beiden Seiten jeweils in einem auf die Skala weisenden Zeiger endet. Am äußeren Ring ist ein Haltering zur Aufhängung des Instruments angefügt. Auf der Unterseite ist ein Stativansatz mit einer Hülse befestigt. Zwei Scheibengelenke ermöglichen das stufenlose Ausrichten des Instruments.

Zwar haben sich zahlreiche Vollkreisinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts erhalten, jedoch konnte keines mit vergleichbaren Visierzylindern nachgewiesen werden. Eine regionale Zuweisung des Instruments muss aus diesem Grund entfallen. [JH/IM]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 54 (1705–23):
E. Alhier werden verwahrt 3. stücke, alß (1) ein gantzer circul oder scheid, im Diametro 5 1/2 Zoll, mit 4 pinnacidiis immobilibus, da ein jedes pinnacidium ein kleiner cylindrus ist mit 3 Crenis, und auß dem Centro ein bewegliches lineal mit 2 pinnacidiis. (2) ein Transporteur, im Diametro 5 1/2 Zoll. (3) ein hülße auf einen stock zustecken, mit einem doppelten gewerb. Alle dieße stück seind starck versilbert.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 265v, Nr. 11a, c (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

289 **Pendelrichtquadrant mit Sonnenuhr**

Georg Gesler (Gessler) (1569–nach 1619)

Straßburg, vor 1600

Messing, Silber, punziert, graviert. H. 10,0 cm,

L. 18,8 cm, T. (Platte) 0,2 cm,

D. (Sonnenuhr) 2,95 cm

Inschrift auf der Vorderseite: *GEORG * GESLER *
VON * STRASBVRG/ IST * DIS * WERCK * ZVSTEN-
DIG * ANNO * 1600*

Spätere handschriftliche Beschriftung: *W*

LMW, Inv. Nr. KK rosa 20

Der zugehörige Kompass ist verloren.

Das Instrument diente nach dem Prinzip einer Setzwaage der Höheneinrichtung eines Geschützes. Es wurde in die Rohrmündung oder auf das Rohr gestellt, sodass mittels des Lots und der Skala 1 bis 90 der Neigungswinkel des Rohrs und somit die Flugbahn des Geschosses bestimmt werden konnte. Die Skalen an der Unterkante dienten der Berechnung des Durchmessers von Bleikugeln (Inschrift auf der Vorderseite: *GLOBI PLVMBVIM* [sic!]) und Eisenkugeln nach Wiener Maß (Inschrift auf der Rückseite: **GLOBI * FERRI * WIENER*). Eine weitere Skala parallel zur Winkelskala machte möglicherweise Angaben zu Pulverladungen, speziell für Mörser-Kanonen, worauf die Inschrift *WERLAITER ZVM MORSER* hindeutet. In horizontaler Stellung konnten mit einem heute fehlenden Kompass, der laut Inventar frei beweglich in die 2 x 2 Befestigungslöcher eingehängt war, die Himmelsrichtungen bestimmt werden.

Die silberne Horizontalsonnenuhr hat ein abklappbares Schattendreieck aus Messing und ist für eine geografische Breite von ca. 50° mit den Stundenlinien und 4–12–8

eingerrichtet. In die vertieften Linien wurde rote Farbe eingerieben, die heute noch punktuell erhalten ist.

Der bewegt verlaufende Umriss des Instruments, einige wirkungsvoll gravierte Akanthusranken sowie die aufwendig gestaltete Loteinrichtung mit lyraförmigem Rahmen und halbkugelförmiger Pendellinse heben den Richtquadranten von einfachen Gebrauchsinstrumenten ab.

Auf der Vorderseite befindet sich eine eingeschlagene Inschrift in Majuskeln, die einen Georg Gesler von Straßburg als Besitzer vermerkt. Über dieser Inschrift ist eine leere Rollwerkskartusche angebracht. Die Ähnlichkeit der Buchstabengestaltung bei Skalenbeschriftung und Besitzervermerk lassen vermuten, dass alle Inschriften von demselben Instrumentenmacher eingeschlagen wurden. Es ist sogar anzunehmen, dass Instrumentenmacher und Besitzer identisch sind. Wahrscheinlich kann Georg Gesler mit jenem 1569 in Straßburg geborenen Georg Gessler gleichgesetzt werden, der ab 1607 die Bürgerrechte in Dresden erhielt und dort als kurfürstlich sächsischer Büchsenmacher für den Hof tätig war.¹ Seine prunkvoll verzierten Radschlossbüchsen und -pistolen fertigte er vielfach im Auftrag des Hofes als diplomatische Geschenke.² Oberhalb der Pendelaufhängung sind beim Stuttgarter Instrument Spuren einer älteren Beschriftung erkennbar. Das handschriftlich aufgetragene *W* bezieht sich wohl auf das Inventar von 1705–23. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 10r, Nr. 1 (1673):

Ein Instrument zur richtung der Stuck gehörig, kann auch anstatt einer Sonnenuhr gebraucht werden, hat gegen der linken hand eine Magnetbüchsen, und daneben ein stundenblättlein, so versilbert.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 458 (1670–1690)

Ein Instrument Zu richtung der stuck gehörig, kann auch anstatt einer Sonnenuhr gebraucht werden, hat gegen der linken hand eine Magnetbüchsen, und darneben ein stunden blättlein, so versilbert.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 50 (1705–23):

W. Ein Messinges Instrument zu richtung der stuck gehörig, und zu Verfertigung der Sonnen Uhren, mit einer Magnetbüchß, so in ihrer achs herum laufft, und nechst hierbey ein horologium horizontale so versilbert nebst einem Gnomone so sich aufrichten lest. hat 2 außgetheilte quadranten und ein perpendicular, mitt beyschrift: Werlaiter zum mörser. item Georg Geßlern von Strasb. ist dieß werck zuständig Anno 1600.

Gleichlautend:

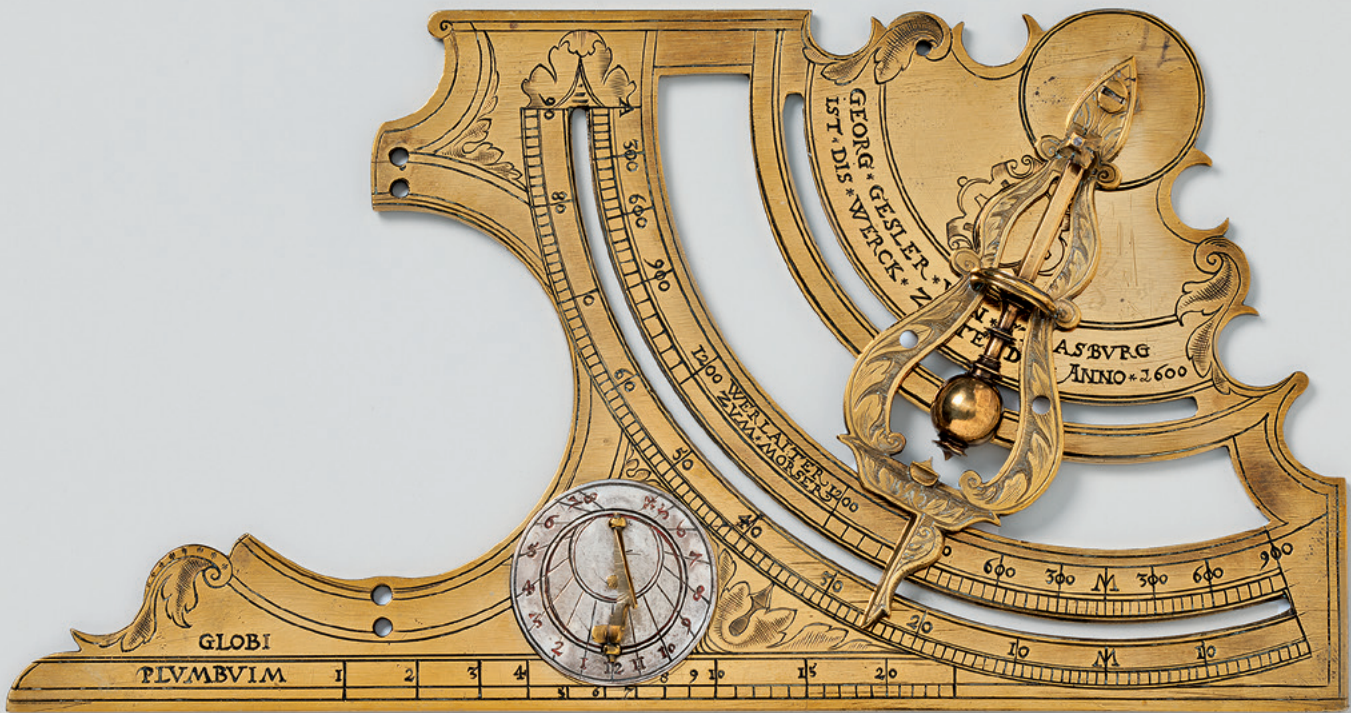
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 278r–278v, Nr. 80 (1791/92)

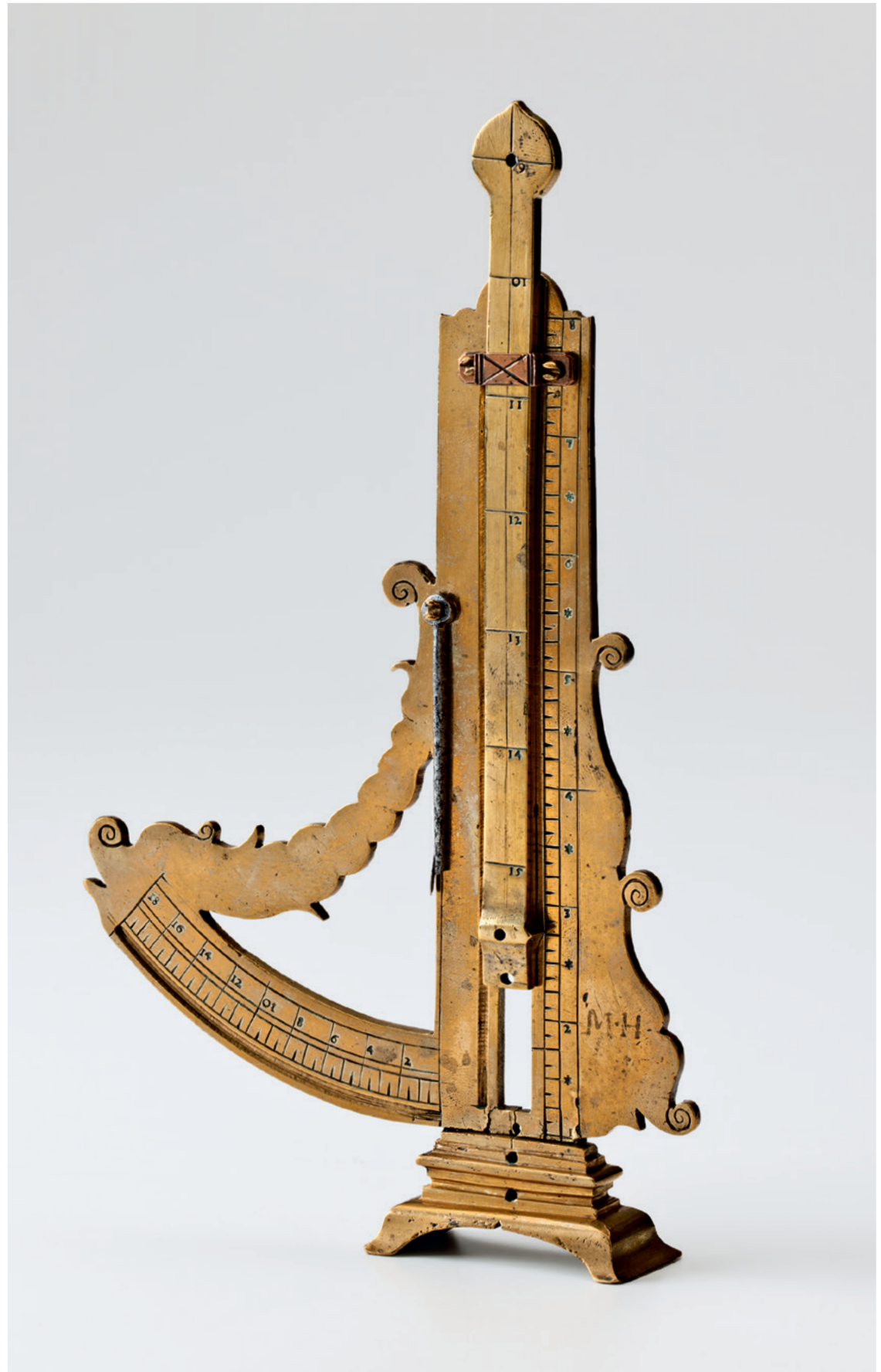
Literatur:

Zinner 1956, S. 412.

¹ Vgl. Schedelmann 1972, S. 76. Ein Gegenargument für die Zuweisung an Georg Gessler ist ein vergleichbarer, von dem Augsburger Instrumentenmacher Ulrich Klieber (1554–1608) gefertigter Pendelrichtquadrant (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 10172; vgl. Frémontier-Murphy 2002, S. 250f., Nr. 126).

² Vgl. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 0237.





290 **Setzwaage (Geschützaufsatz) mit Lochvisier und Neigungsmesser**

Michael Heintz (Micel Heintz)

1. H. 17. Jh.

Messing, graviert und punziert, Kupfer, Stahl. H. (eingeschoben) 20,8 cm, B. 14,4 cm, T. 2,8 cm

Signiert auf der Rückseite: MICEL HEINTZ

Spuren einer aufgemalten Bezeichnung *M·H* auf der Vorderseite

Auf der Rückseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 58 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 58

Die Pendelstange ist etwa auf der Hälfte abgebrochen, die Pendellinse fehlt. Die Fixierschrauben am Sockel fehlen.

Auf einem profilierten, an der Unterseite für das Aufsetzen auf ein Kanonenrohr konkav gewölbten Sockel ist ein Führungsrahmen montiert. Dessen rechte Seite trägt eine vertikal angeordnete Skala von 0 bis 8, mit der Unterteilung in Achtel und der Markierung der Hälfte mit einem Stern. Die linke Seite ist als geschwungener, dreieckiger Rahmen mit der Skala eines Pendels mit 0 bis 18 Teilen gestaltet, bezeichnet mit 2, 4, 6 usw. (die 10 ist verschrieben als 01). Diese Skala konnte mit Hilfe einer Pendelstange mit Zeigervorrichtung abgelesen werden. In einer Nut zwischen beiden Trägerteilen läuft, gehalten von einer Feder und einer kupfernen Schelle, ein Schieber mit oberem Griff und Visierlöchern am unteren Ende.

Auf dem Schieber ist die Skala von 9 bis 15 vermerkt.

Mit einem solchen Kanonenrichtinstrument kann das Rohr eines Geschützes im Verhältnis zur Entfernung des Zieles ausgerichtet werden. Dazu wird aus einer Schießtabelle die der Zielentfernung entsprechende Rohrerhöhung abgelesen und an der Skala des Instruments eingestellt. Das Richtinstrument wird direkt vor dem Auge des Kanoniers auf das Rohr aufgesetzt. Die Visur auf das Ziel erfolgt dann nicht über den Geschützlauf, sondern von den Visierlöchern des Instruments über die Mündung des Rohres zum Ziel. Je weiter das Ziel entfernt ist, desto steiler wird die Rohrstellung. Der Neigungsmesser mit Pendel am Instrument dient der Kontrolle der geraden Aufstellung des Geschützes, um ein seitliches Abdriften des Geschosses zu verhindern.

Über den Hersteller Michael Heintz sind keine Details bekannt. So ist auch nicht sicher, ob eine familiäre Beziehung zu dem in Leipzig und 1631 in Zwickau nachgewiesenen Matthäus Heintz besteht.¹ Ein Indiz hierfür stellen die eng gewundenen, schneckenförmigen Voluten dar, die den sich nach oben verjüngenden Führungsrahmen als gesägte und gravierte Schmuckelemente verzieren. Ähnliche Ornamente, allerdings nur graviert, finden sich auf einer Diopterbussole von Matthäus Heintz.² Ein unsigniertes Vergleichsobjekt zur Stuttgarter Setzwaage wurde 1996 bei Christie's angeboten.³

[JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8v (1753/54):

1 Stelage von Meßing worauf der Nahme Micel Heinz signirt mit einem kleinen Bogen einer Seits worüber ein eisener Perpendicular angemacht ist.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 268r–268v, Nr. 20 (1791/92):

1. mössingenes Instrument, welches – wenn die 2. Stüke zusammengeschraubt sind, einen Arcum und Lineam rectam formiren, auch einen Perpendikul hat. Er wird zu Richtung der Kanonen und Mörser gebraucht. Die 2. dazu gehörige Schrauflein aber fehlen. In einem Futteral mit Lit: O. bezeichnet.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Zu Matthäus Heintz vgl. Zinner 1956, S. 355.

² Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Mathematisch-Physikalischer Salon, Inv. Nr. C III d 8.

³ Christie's London, 30.05.1996, S. 40, Nr. 173.

291 Reduktionszirkel

Erasmus Habermel (um 1538–1606)

Prag, 1600/1605

Monogrammiert auf der Schmalseite eines
Schenkels: *Fecit EH*

Messing, graviert und vergoldet, Stahl. L. 27,4 cm,

B. (zusammengelegt) 1,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 53

Die Vergoldung ist berieben, die Verbindungsschraube zwischen den Schenkeln fehlt.

Der Zirkel besteht aus zwei Schenkeln mit eingesetzten Stahlspitzen unterschiedlicher Größe auf beiden Seiten. In die Schenkel ist mittig ein langer schmaler Führungsschlitz eingesägt, in dem eine (jetzt fehlende) verschiebbare Stellschraube lief. Mit ihr konnte das Verhältnis der Öffnungen zwischen den Schenkelspitzen verändert und somit eine Strecke verkleinert oder vergrößert werden. Zum Aufbewahren können die beiden Schenkel des Zirkels komplett übereinander geschoben und mittels eines Stiftes fixiert werden. Das im Inventar von 1705–23 genannte Futteral fehlt.

Die Herstellersignatur mit ligiertem Monogramm, *Fecit EH* für Erasmus Habermel, befindet sich an der Schmalseite des einen Schenkels.¹ Aufgrund des zurückhaltenden Dekors ist dieser Zirkel als Spätwerk Habermels anzusehen. Eleganz erhält der Zirkel durch die reduzierte architektonische Gliederung der Schenkel, deren freie Flächen sparsam ornamentiert sind. So finden sich

auf den Breitseiten angedeutetes Rollwerk und auf den Schmalseiten schraffierte Rechtecke.

Der auf eine Erfindung von Jost Bürgi (1552–1632) zurückgehende Reduktionszirkel (Proportionalzirkel) macht es möglich, Aufgaben der Teilung oder Vervielfachung von Strecken, Flächen und Körpern, die Vergrößerung oder Verkleinerung der Verhältnisse ähnlicher Körper sowie die Verwandlung von Strecken, Flächen und Körpern ineinander auf einfache Weise zu lösen. Dem dienen die Skalen auf beiden Schenkeln. Werden beispielsweise die beiden Schenkel des Zirkels genau in der Mitte mit einer Schraube fixiert, geben die Spitzen auf beiden Seiten dieselbe Streckenlänge. Wird die Verbindung zu einer Seite hin verschoben, ist die Strecke auf einer Seite kürzer. Das Verhältnis beider Seiten zueinander wird an der Skala an der Mittelnut mithilfe der Schraube eingestellt. Habermels Skalen sind identisch mit denen, die Jost Bürgi um 1582 in Kassel auf einen Reduktionszirkel für die Sammlung Landgraf Wilhelms IV. von Hessen-Kassel (reg. 1567–1592) gravierte.² Ein sehr ähnliches Exemplar befindet sich in München.³ [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 45 (1705–23):

F. In einem roth sammeten futeral, schuchslang, ein schöner starcker vergülter proportional zirckel mitt 4 spitzen, mitt einem Gewerbin der mitt, so sich lest auf und abschrauben, und durch die beide crura oder schenckel so

durchgeschnitten seind, hin und her rucken, auf demselbigen seind verzeichnet Proportiones homologorum Planorum augendo et minuendo wie auch Holologorum Corporum augendo et minuendo, mit subtilen Außtheilungen und auf der andern seitten die partes datae ratione lineae rectae et etiam curvae dividendae. Und auf den beiden schmahlen seitten, Reductio planorum et Reduction corporum.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. zu Habermel Eckhardt 1976; Eckhardt 1977, S. 341

² Museumslandschaft Hessen Kassel, Astronomisch-physikalisches Kabinett, Inv. Nr. G 67. Vgl. Gaulke 2007, S. 244–247.

³ München, Deutsches Museum, Inv. Nr. 40653.





292 Zirkelinstrument

Christoph Schissler (um 1531–1608)

Augsburg, 1586

Messing, vergoldet, graviert und punziert, Stahl.

L. (Schenkel) 30,0 cm, L. (Lineal) 23,5 cm,

B. 3,15 cm

Sign. an den schmalen Innenseiten der Schenkel:

CHRISTOPHORVS SCHISSLER SENIOR FACIEBAT

*AVGVSTA VINDELICORVM ANNO *15.86**

LMW, Inv. Nr. KK rosa 42

Der rechte Schenkel weist in der Mitte eine bereits im Inventar von 1791/92 erwähnte Bruchstelle auf. Der Schattenwerfer der Sonnenuhr, Teile der Skala auf den Verstrebungen zum Mittelsteg sowie der Handgriff am oberen Ende des Zirkels fehlen.

Die Schenkel des Zirkels sind zusammen mit einem frei drehbaren Lineal am Zirkel-

kopf mit zwei großen Rosetten miteinander verbunden. Sie enden jeweils in einer Stahlspitze, deren Position verändert und mit einer Schraube fixiert werden kann. Im Zirkelkopf läuft weiterhin ein schmaler, ebenfalls in einer Stahlspitze endender Mittelsteg, der am Ende mit zwei schmalen Streben mit den Zirkelschenkeln verbunden ist. Beim Öffnen des Zirkels entsteht durch diese Streben ein Quadrat mit einer Seitenlänge von 12,6 Zentimetern, ein „Quadratum geometricum“ nach Georg von Peurbach (1423–1461),¹ dessen Diagonale der Mittelsteg bildet.

Die Köpfe der Schrauben, die diese Streben mit den Schenkeln verbinden, sind als Ösen gearbeitet, von denen eine mit einem Gewindestab versehen ist. Ehemals verband ein Gewindestab beide Ösen, wodurch der Öffnungswinkel des Zirkels genau eingestellt und fixiert werden konnte.

Die Skalen auf den Schenkeln ermöglichten verschiedene Berechnungen, beispielsweise den Vergleich zwischen dem Pariser, Nürnberger und dem Augsburger Werkschuh oder dem Römischen Fuß und der Römischen Elle. Hinzu kommen am Mittelquadrat verschiedene Dreiecksberechnungen. Das drehbare Lineal, das im Gelenk des Zirkels angebracht ist, trägt eine Skala von 0 bis 100, bezeichnet mit *PVNCTEN DER LINEA HYPOTHEVS* und *REGVLA GEOMETRIE*. Der Zirkel ist somit ein vielfältig verwendbares Recheninstrument. Nahe dem Scharnier befindet sich auf einer Seite der Schenkel die Skala einer Horizontalsonnenuhr mit Halb- und Viertelstundenmarken. Die 12-Uhr-Linie (Linea Meridiana) befindet sich auf der Mitte des Mittelstegs. Der Schattenwerfer der Sonnenuhr fehlt. Auf dieser Seite ist in die Rosette ein kleines *B* eingeschlagen.



Die Schraublöcher im Mittelsteg und im Lineal könnten heute verlorene Visiereinrichtungen getragen haben, mit denen das Zirkelinstrument auch in der Feldmessung und dem zivilen sowie militärischen Ingenieurwesen verwendbar war.

Es haben sich mehrere solche Zirkelinstrumente mit Sonnenuhr, signiert von Christoph Schissler, erhalten.² Sie waren wie alle Produkte der Schissler-Werkstatt gesuchte Sammlerstücke, die auch noch nach dem Tod Schisslers begehrt waren. Mattia de' Medici (1613–1667), der zwischen 1631 und 1641 am Dreißigjährigen Krieg teilnahm, brachte aus Augsburg zahlreiche Instrumente Christoph Schisslers mit, die nach seiner Rückkehr in die Kunstkammer der Medici in Florenz eingingen. Auch in der Stuttgarter Kunstkammer befand sich ein weiteres Instrument Schisslers. Die, heute nicht mehr

nachweisbare, Universalsonnenuhr wurde im Inventar von 1705–23 als eines der wenigen Stücke mit einem Hinweis auf den Hersteller versehen, was die Berühmtheit Schisslers illustriert.³ Ob das Zirkelinstrument bereits zu Lebzeiten Schisslers oder später als Sammlerstück erworben wurde, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Die erste sicher zuweisbare Erwähnung in einem Inventar erfolgt erst 1791/92. Ältere Einträge zu Zirkeln machen ob ihrer Kürze eine eindeutige Identifikation unmöglich. [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 277r, Nr. 71 (1791/92):

1. vergoldter mössener Proportional Zirkel mit einer Regula und 3. Schrauben.

Der eine Zirkelfus ist in der Mitte entzwei gebrochen.

Literatur:

Bobinger 1954, S. 45f., Bild 6 und 7;
Zinner 1956, S. 503–520, bes. S. 515;
Bobinger 1966, S. 322.

¹ Vgl. Kat. Nr. 284, Inv. Nr. KK rosa 43.

² Zirkelinstrument mit Sonnenuhr und Kompass, 1558 (London, British Museum, Inv. Nr. MLA 1888, 12-1.283); Zirkelinstrument mit Sonnenuhr und Kompass, 1595 (Florenz, Museo Galileo, Inv. Nr. 2517).

³ Vgl. HStAS A 20 a Bü 23, S. 73, Nr. G.

293 **Artilleristischer Proportionalzirkel nach Zubler**

Süddeutschland (?), 1. H. 17. Jh.

Messing, graviert und punziert, Stahl. L. 37,6 cm, B. (zusammengeschoben) 2,9 cm, T. (max.) 2,1 cm
Auf der Rückseite quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 67 und aufgemaltem Punkt in Rot
LMW, Inv. Nr. KK rosa 67

Der Kompass, die Aufsteckvisiere und die Befestigungsschraube mit Stabvisier fehlen.

Dieses sogenannte Zublersche Instrument wurde von Leonhard Zubler (1563–1609) für artilleristische und Vermessungszwecke entwickelt.¹ Es verfügt neben den beiden, in filigran durchbrochenen Stahlspitzen endenden Schenkeln über ein Lineal mit geschweif-ter Spitze und einer verbreiterten Skalenfläche. Das Lineal ist über zwei Streben und einer flachen Hülse zwischen den Schenkeln beweglich angebracht und mittels einer Flügelschraube fixierbar.

Die Skalen ermöglichen die Bestimmung des Verhältnisses der Durchmesser und des Gewichtes von Geschosskugeln aus Eisen, Stein und Blei zueinander sowie die Abmes-sung der jeweils erforderlichen Pulverla-dung. Hierfür weist das mittlere Lineal auf der einen Seite eine Skala in Pfund, auf der anderen solche für den Wiener, Straßburger und Nürnberger Fuß auf. Die erforderliche Pulverladung kann mit diesem Instrument auch aus der Messung des Rohrdurchmes-sers des Geschützes berechnet werden, in-

dem die Spitzen an die Mündung des Rohres geführt werden.

An die Spitze des kürzeren Mittelschenkels war ein heute verlorener Kompass in kar-danischer Aufhängung angeschraubt. Die Stahlspitzen der Zirkelschenkel sind auf einer Seite beide mit einer eingeschlagenen 3 versehen, die im zusammengelegten Zu-stand eine 33 ergeben, möglicherweise eine Fertigungsnummer.

Nach der Beschreibung Zublers kann das Instrument auch zur Ausrichtung von Ge-schützen sowie zur Vermessung von Gebäu-den und zur Feldmessung verwendet werden. Zu diesem Zweck können auf die Schenkel verschiebbare Stabvisiere aufgesteckt und die Visiere mit einem Skalenstab verbunden werden. In das Vierkantloch im Zentrum der drei Schenkel wird von unten eine Schraube eingeschoben, die einerseits der Befesti-gung auf einem Stativ dient sowie anderer-seits ein weiteres Stabvisier trägt.

Vergleichbare Instrumente befinden sich in Florenz und Berlin. Sie tragen die Signa-tur des Augsburger Instrumentenmakers Georg Zorn (1564–um 1632), der sich auf das Herstellen von Instrumenten nach den Entwicklungen Zublers spezialisiert hatte.² Laut einer Rechnung aus dem Haushalts-jahr 1605/06 wurden bereits unter Herzog Friedrich I. (reg. 1593–1608) *etliche Instru-menten* bei *Leonhardt Zuberlin, Goldt-schmid zu Zurich* erworben. Ob diese Erwer-bungen für die Kunstkammer gedacht waren, ist unklar. Auch lassen sich die Inst-strumente heute nicht mehr nachweisen.³

In einer Übergabeliste an die Kunstkammer aus dem Jahr 1669 wird *Leonhardt Zublers Geometrisch Instrument, von Kupfer und versilbert* erwähnt.⁴ Allerdings kann hiermit nicht der Proportionalzirkel gemeint sein, da die Materialangabe nicht übereinstimmt.⁵ In einer Inventarliste der Kunstkammer von 1680/90 wird wiederum ein Instrument nach Zubler erwähnt, das jedoch als vergol-det beschrieben wird und sich somit auch nicht auf den Zirkel bezieht.⁶ So bleibt als erster archivalischer Nachweis des Proporti-onalzirkels das Inventar von 1705–23. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 46 (1705–23):
M. Ein groser Proportional Zirkel von Mes-sing, dessen Crura sampt den stählern bei-den spitzen 15 Zoll lang, zwischen denen noch ein anderer schenckel in der mitt, durch zwey arme (welche an den eusersten Cruri-bus befestiget seind) auf und ab laufft, daß der mittlere schenckel immer in der mitt bleibt, und lest sich das gantze Instrument in eine gerade Linie drehen: Alle drey schenckel seind auf allen seitten fleisig außgetheilet und beschrieben, der Circul Außtheilung item Eisen kugel, Stein kugel, bley kugel etc:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 276v, Nr. 69 (1792/92):

1. *groser Proportional Zirkel von Mößing mit stählernen Spitzen, zwischen beiden Schen-keln befindet sich der dritte, der sich zwi-schen 2. Armen beweget. schadhaft.*

Literatur: unveröffentlicht

¹ Zubler 1607; Zubler 1608.

² Florenz, Museo Galileo, Inv. Nr. 2510, datiert 1618. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. P 22a, datiert 1613; vgl. Dreier 1980, S. 46 und Kat. Nr. 25.

³ HStAS A 256, Bd. 92, S. 346.

⁴ HStAS A 20 a Bü 7, S. 11, Nr. 12. Ebenfalls erwähnt in SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 459 (1670–1690).

⁵ Ob ein zweites, im Landesmuseum erhaltenes Instrument nach Zubler, ein von Georg Zorn signiertes Gerät zum Visieren von Winkeln in Form eines Halbkreises mit zwei beweglichen Schenkeln sowie einem dritten Visierstab, mit diesem Eintrag identifiziert werden kann, ist fraglich. Vgl. LMW, Inv. Nr. E 2631. An diesem Instrument, dessen Herkunft unbekannt ist, ist zumindest die Sonnenuhr versilbert.

⁶ HStAS A 20 a Bü 12, S. 64: 6. Zublers Instrument, schön verguldet.





294 **Proportionalzirkel mit Diopter-einrichtung**

17. Jh.

Messing, Stahl. L. 14,6 cm, B. 2,2 cm

Auf der Unterseite rechteckiger Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 46 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 46

Dieser Proportionalzirkel ist von sehr einfacher Ausführung. Beide Schenkel enden in kurzen Stahlspitzen. Das Instrument hat auf der Vorderseite auf beiden Schenkeln lediglich eine Skala mit 0 bis 130, auf der Rückseite mit 0 bis 18. Auf der Vorderseite weisen beide Schenkel eine Dioptereinrichtung mit einklappbaren, mit Visierlöchern versehenen Visierplättchen auf. Damit ist das Instrument auch zur einfachen Bestimmung des Winkelabstandes zwischen zwei Geländemarken geeignet. Der Winkel wird durch Abgreifen

des Abstandes zweier gleicher Skalenwerte auf den beiden Schenkeln mittels eines Stechzirkels bestimmt. So entsteht am Proportionalzirkel ein zum Geländedreieck ähnliches Dreieck.

Am Scharnier sind beide Schenkel so abgelenkt, dass sie voll geöffnet einen Winkel von 90° ergeben und das Instrument als Winkelhaken verwendet werden kann. Beidseitig ist auf beiden Enden der Schenkel eine kleine Blattranke graviert. [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 263v, Nr. 7.4 (1791/92):

4.) ein kleiner proportional Zirkel, und ein rundes Scheiblein alles von Mößing¹

Literatur: unveröffentlicht

¹ Das hier genannte *Scheiblein* fehlt.

295 **Proportionalzirkel mit Visier-einrichtung**

Nikolaus Siebenhaar (um 1635–um 1685)

Norddeutschland, um 1650

Messing graviert, punziert, vergoldet. H. 10,4 cm, L. (eingeklappt) 31,0 cm, L. (Schenkel) 23,6 cm

Sign. auf der äußeren Schmalseite eines Schenkels: *Nicolaus Siebenhaar fecit*

LMW, Inv. Nr. KK rosa 38

Die Vergoldung ist z.T. abgerieben, eine Schraube zum Fixieren des Gradbogens fehlt.

Dieser Proportionalzirkel kann als Rechengerät, Winkelmessinstrument und als Zeichenhilfe genutzt werden, da er über identische Skalen auf beiden Schenkeln und Visierplättchen verfügt sowie mit einem am rechten Schenkel befestigten Gradbogen versehen ist. Auf der Vorderseite des Proportionalzirkels befinden sich paarig auf beiden Schenkeln Skalenlinien zur Längenberechnung, Streckenteilung und -vervielfältigung sowie für die Umwandlung von Figuren und Körpern. Auf der Rückseite sind ebenfalls paarig auf beiden Schenkeln die Skalenlinien zur Quadrierung von Strecken, zur Berechnung des Verhältnisses der Durchmesser von Kreisen, zur Bestimmung des Verhältnisses von Winkeln zueinander, des Umfangs von Kreisen verschiedener Durchmesser sowie zur Berechnung Platonischer Körper und von Körpern verschiedener Metalle. Auf letzterer Skala werden die Metalle mit ihren zugehörigen Planetensymbolen bezeichnet.

An den geschweift auslaufenden Schenkelspitzen lässt sich jeweils ein rechteckiges Plättchen aufklappen, das mit einem daran befindlichen kurzen Arm einen Schlitzdiopter bildet. Zusammen mit einem vermutlich in den Drehpunkt einsteckbaren Visier war es möglich, den Zirkel als einfaches Visierinstrument zu verwenden und den Winkelabstand zwischen zwei Geländeobjekten zu bestimmen. Zum Ablesen der gemessenen Winkel dient ein Halbkreisbogen, der am



rechten Schenkel mit zwei Schrauben befestigt ist und durch eine Aussparung im linken Schenkel geführt wird. Der Mittelpunkt des Halbkreises liegt im Drehpunkt der Schenkel. Mithilfe des Halbkreisbogens ist das Auftragen von Winkeln zum Beispiel auf Vermessungskarten oder Architekturaufnahmen möglich. Da der linke Schenkel um 180 Grad drehbar ist, lassen sich beide Schenkel zu einem 44,8 Zentimeter langen Lineal zusammenführen.

Vergleichbare Multifunktionsinstrumente, die zum Lösen zahlreicher Aufgaben der Arithmetik und der Geometrie von Flächen und Körpern konzipiert waren, lassen sich schon um 1600 nachweisen und blieben im 17. Jahrhundert beliebt.¹ Über den Lübecker Uhrmacher Nikolaus Siebenhaar ist wenig bekannt. Zwischen 1644 und 1651 fertigte er für Johann von Schleswig-Holstein-Gottorf (reg. 1634–1655) ein reich geschmücktes,

technisch aufwendiges copernicanisches Tellurium, das sich heute im Dänischen Nationalhistorischen Museum in Schloss Frederiksborg (Dänemark) befindet.² [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 6 (1705–23):

Lit. B. Ein gar netter abgetheilte vergülter proportional Zirckel mit feinen pinnacidiis und halbem abgetheilten zur Geometria und Fortification gehörigen Circul, sampt aller Zugehör, in einer gerade linie außgestreckt und aufgethan, hat er in der lengde 1 1/2 schuh, und seind an beiden Extremitäten die pinnacidia versteckt und eingelassen, daß man sie aufrichten und wider niderlegen kann, doch sind sie ohne wiß und löchlein, daß man nemlich nur äuserlich an der seiten her visirt.

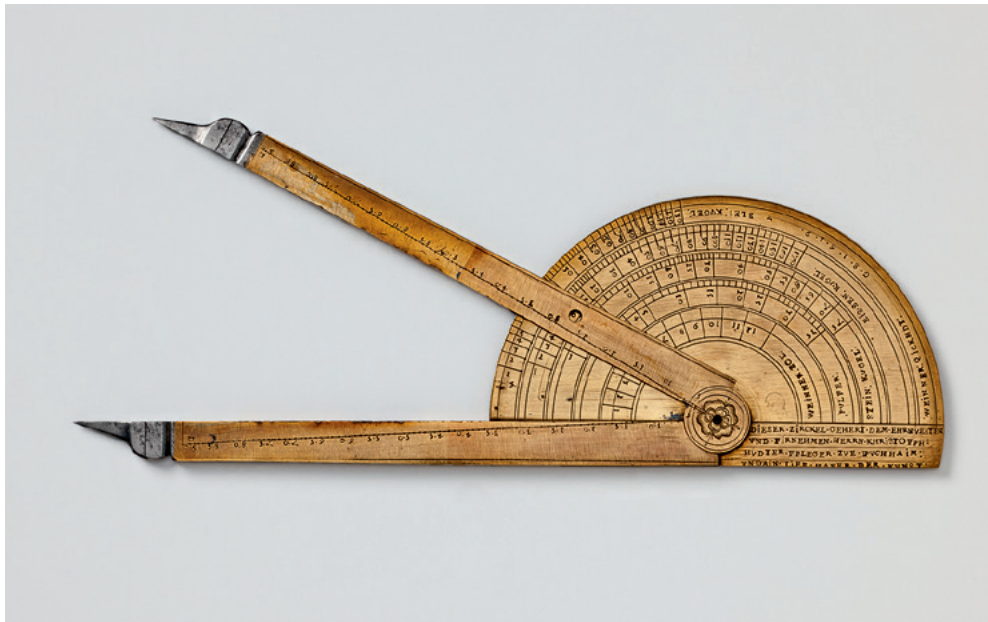
Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 263v–264r, Nr. 8 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Zum Beispiel von James Kynvyn (Arbeiten nachweisbar zwischen 1569 und 1610), ca. 1600 (Oxford, Museum of the History of Science, Inv. Nr. 44505) oder von Johann Carl (1587–1665), Nürnberg, 1630 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. WI 1532).

² Vgl. Zinner 1956, S. 535.



296 Artilleristisches Zirkelinstrument

Monogrammist G. S.

1629

Messing, graviert, Stahl. L. (Gesamt) 23,0 cm, L. (Schenkel) 17,8 cm, D. (Halbkreisscheibe) 11,9 cm
Monogrammiert und datiert auf der Halbkreisscheibe: G.S. 1.6.2.9.

Bezeichnet an der unteren Kante Halbkreis:
DIESER. ZIRCKEL. GEHERT. DEM. EHRNVESTEN. VND. FIRNEHMEN. HERRN. KHRISTOPH. HVDTER. PFLEGER. ZVE. PVCHHAIM. VND. AIN. LIEB. HABER. DER. KVNST

Auf der Rückseite der Halbkreisscheibe nahe dem Gelenk Spuren der alten Inventarbezeichnung G LMW, Inv. Nr. KK rosa 47

Der Erhaltungszustand ist gut.

Der Proportionalzirkel besteht aus zwei mit einem Gelenk verbundenen Schenkeln, die in eingesetzten Stahlspitzen enden. An einem Schenkel ist eine Halbkreisscheibe befestigt, über die der zweite Schenkel quasi als Zeiger bewegt werden kann. Die Skalen auf den Schenkeln wie auf der Halbkreisscheibe

weisen auf den Gebrauch eines Artilleristen hin. Sie ermöglichen beispielsweise die Berechnung des Verhältnisses von Geschossen aus Stein, Blei und Eisen und die jeweils benötigten Pulverladungen. Die Längenangaben erfolgen in Wiener Maßeinheiten, *Weinner Zol* und *Weinner Schuch*. Die wenigen nicht mit Skalen versehenen Flächen sind ornamental verziert – auf die Gelenkscheibe sind beidseitig Rosetten, auf die Schmalseiten der Schenkel Flechtbänder graviert.

An der unteren Kante des Halbkreises befindet sich der Besitzvermerk *DIESER. ZIRCKEL. GEHERT. DEM. EHRNVESTEN. VND. FIRNEHMEN. HERRN. KHRISTOPH. HVDTER. PFLEGER. ZVE. PVCHHAIM. VND. AIN. LIEB. HABER. DER. KVNST*. Die Zeilenhöhe nimmt nach unten hin ab, wodurch die Höhe für die letzte Zeile nicht mehr ausreicht und die Buchstaben hier unten angeschnitten sind. Ein Christoph Hutter in Puchheim konnte bisher nicht identifiziert werden. Aufgrund der mehrfachen Hinweise auf Wiener Maße könnte es sich um Puchheim (heute Att-

ang-Puchheim) in Oberösterreich handeln, wo seit Mitte des 11. Jahrhunderts eine Feste existierte. Eher unwahrscheinlich ist ein Bezug zu dem zwischen Fürstenfeldbruck und München gelegenen Puchheim. Ebenfalls auf dem Halbkreis, nämlich in der Skala für die Bleikugel, befindet sich das Herstellermonogramm mit der Datierung. Die Initialen G. S. konnten jedoch nicht aufgelöst und mit einem Instrumentenhersteller verknüpft werden. Nach Zinner befindet sich eine 1645 datierte, kreuzförmige Sonnenuhr mit den Initialen G.S. in Meran.¹ [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 201 Bü 7, S. 13, Nr. 31 (1673):

31. Ein Proportionallineal, mit einem außgetheilten halben Scheiben.

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 462 (1670–1690):

Ein Proportionalzirkel mit einer außgetheilten halben Scheibe in einem ledernen futeral.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 45 (1705–23):

G. Ein Proportional Zirkel mitt einem fest dran gemachten Semicirculo, daran auf beiden seiten vielerley Außtheilungen. Die beide schenckel können in eine gerade linie gerichtet werden, hatt 2 stählerne spitzen, in einem futeral mit lederuberzogen, lang 10 Zoll. Das übrige alles von Messing.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 276r–276v, Nr. 67 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Zinner 1956, S. 496.



297 Reißzirkel

1. H. 17. Jh.

Kupferlegierung, vergoldet, Stahl. L. 21,1 cm,

D. (Gelenkkopf) 1,9 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 41

Am Gelenkkopf befinden sich Kratzer.

Die Schenkel des Zirkels entspringen einem sechseckigen Gelenkkopf mit profiliertem Griffstück und enden in langen Stahlspitzen. Sie lassen sich durch entsprechende Ausparungen ganz zusammenschieben und bilden dann ebenfalls eine sechseckige Form. Der schlicht, aber durchdacht gestaltete Handzirkel erhält durch die Kombination von Stahl und vergoldetem Kupfer eine ästhetische und materielle Veredlung. Zirkel dieser Art wurden zum präzisen Abgreifen von Strecken verwendet, z.B. auf einem Proportionalzirkel, einem Himmelsglobus, einer See- oder Landkarte. Sie gehörten zu den wichtigsten Arbeitsgeräten von Astronomen, Mathematikern, Geografen und Seefahrern sowie weiteren technisch



298 Druckzirkel für den artilleristischen Gebrauch

Frühes 17. Jh.

Messing, graviert, Stahl. L. 16,4 cm, D. (Kreis) 4,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 60

Dieser Zirkel ist als sogenannter Druck- oder Einhandzirkel so gestaltet, dass er durch den Druck auf die Bögen der Schenkel mit einer Hand im gewünschten Maße geöffnet werden kann. So ist er vor allem für Arbeiten geeignet, bei denen nur eine Hand für die Benutzung des Zirkels frei ist, während die andere weitere Zeichenhilfsmittel oder ein zu messendes Objekt hält. Die Öffnung des Zirkels kann mittels einer Schraube auf der Vorderseite arretiert werden.

Die Zirkelschenkel sind direkt am Kopf zu halbkreisförmigen Bögen geformt, überkreuzen sich und setzen sich von dort in gerader Richtung fort. Sie enden in eingesetzten Stahlspitzen. Auf den Bögen sind einfache Rollwerkornamente eingraviert, das Scharnier ist als Rosette ausgebildet. An einem Schenkel ist ein Bogen angefügt, der auf der Vorderseite eine Skala für Stein, *LAPIS*, mit 1 bis 20 Teilen, auf der anderen für Eisen, *FERRUM*, mit 1 bis 75 Teilen aufweist. Der Zirkel ist gemäß der Skalen für artilleristische Anwendungen und zur Bestimmung des Durchmessers von Geschossen aus Eisen und Stein eingerichtet. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 11 (1705–23):

e) Ein Proportional Zirkel, am Kopf mitt einem circulo, beide crura zur helfft von stahl und spitz außlaufend, an dem einen crure ein fest angemachter quadrant mit außgetheilungen auf beiden Seitten, worauf zu lessen Ferrum, Lapis.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 267v, Nr. 17 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

Tätigen und stellten auf Bildnissen das wichtigste ikonografische Attribut dieser Berufszweige dar.

Als Bestandteil der württembergischen Kunstkammer lässt sich der Zirkel ohne Zweifel erst mit dem Inventar von 1791/92 nachweisen, da für dieses bereits im 19. Jahrhundert eine Konkordanz zu den noch heute gültigen KK-Nummern erstellt wurde.¹ Ältere Inventare und Listen verzeichnen zwar ebenfalls diverse Zirkel, jedoch lassen sich aufgrund der Kürze der Beschreibungen keine zweifelsfreien Zuordnungen vornehmen. [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 278, Nr. 78

(1791/92):

1. groser Zirkel von vergoldtem Mößing.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Im sogenannten Kunstkammer-Hauptbuch, das sich im LMW befindet, verweist der Passus *früher* [...] jeweils auf die Nummer im Lebrechtschen Inventar von 1791/92, hier die Nummer 78.

299 Kaliberzirkel

Süddeutschland, 1630

Messing, graviert, Stahl. L. 24,3 cm, Radius des Skalenbogens 9,8 cm

Auf dem Skalenbogen: 1630

Bez. auf dem Skalenbogen *WV. Q.* und *N. Q.*

Auf der Rückseite alte Inventarnummer *N.*

Am Zirkelkopf quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 57 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 57

Die Stellschraube am Quadranten fehlt.

Der Kaliber- oder Tasterzirkel hat etwa halbkreisförmige Stahlspitzen zum Abgreifen des Durchmessers von Geschosskugeln. Die dazugehörigen Skalen für Steinkugeln, bezeichnet *S.K.*, Eisenkugeln, *E.K.*, und Bleikugeln, *B.K.*, befinden sich beidseitig auf einem Skalenbogen. Hier finden sich weiterhin die Datierung 1630 sowie die Buchstabenverbindungen *WV. Q.* und *N. Q.* möglicherweise als Initialen des Herstellers. Die Zirkelarme bestehen aus profilierten Schenkeln aus Messing, die in die Stahlspitzen übergehen. Die eiserne Gelenkschraube hat als Griff zwei aufgesetzte Halbbögen. Die Mutter auf der Rückseite ist

flach und dreifach durchbrochen gearbeitet. Die Stahlspitze des rechten Schenkels ist mit einem Eisenstift fixiert, die des linken mit einer Schraube, deren Kopf in Dreipassform durchbrochen ist.

Der Skalenbogen ist jeweils durch eine Aussparung in die Schenkelarme geschoben und am rechten Arm durch einen von außen gegengesetzten profilierten Messingstreifen sowie zwei Schrauben fixiert. Der Bogen endet durchbrochen in Form eines stilisierten Herzens. [JH/IM]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 46 (1705–23):

N. Ein Zirckel mit rund gebogenen zwey eisernen schenckeln, nebst einem meßingen, auf beiden seitten in gewisse theil außgetheilten bogen und einer stellschraube, An. 1630. ist in der höh von 10 Zoll.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 276v, Nr. 68 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht



300 Zwei Transporteure

Transporteur

17. Jh.

Messing, graviert. L. 8,7 cm, B. 2,4 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 64

Proportionalzirkel und Transporteur

17. Jh.

Messing, graviert. L. 16,6 cm, B. 7,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 65

Die Flächen beider Transporteure besitzen eine dreieckige Form und sind durch schmale Streben drehbar miteinander verbunden. Sie sind bei Inv. Nr. KK rosa 64 beidseitig leer, tragen bei Inv. Nr. KK rosa 65 auf einer Seite die Skalen eines Proportionalzirkels für die Artillerie und die Konstruktion von Verteidigungsanlagen. Diese sind mit A bis D bezeichnet und haben folgende Verwendung: A: Bestimmung des Verhältnisses regelmäßiger Polyeder von gegebener Seitenlänge zueinander, B: Abteilung regelmäßiger Polygone zur Teilung des Kreises, C: die Berechnung des Radius gleich schwerer Kugeln verschiedener Metalle, D: die Konstruktion regelmäßiger Vielecke für den Entwurf von Verteidigungsanlagen.

Werden zwei Spitzen der dreieckigen Flächen zueinandergedreht, können zwischen ihnen Winkel eingestellt und z. B. von einer Zeichnung auf eine andere übertragen, „transportiert“, werden. Weiterhin kann beim Aufsetzen der kurzen Dreiecksseite des einen Trägers auf eine der langen Seiten des anderen ein rechter Winkel gezeichnet werden. Für die Verwendung des Instruments Inv. Nr. KK rosa 65 als Proportionalzirkel müssen die Skalenträger genau an der oberen Spitze zusammentreffen.

Die spitzdreieckige Figur der Skalenträger ist sehr selten, es konnte kein Vergleichsobjekt nachgewiesen werden. Die Beschreibung eines solchen Instruments ohne Skalen findet sich in einem Band zu Vermessungs- und anderen mathematischen Instrumen-



ten aus dem Jahr 1727.¹ Allerdings sind beide Stuttgarter Exemplare bereits im Inventar von 1705–23 nachweisbar – der Proportionalzirkel sogar schon in einem Inventar von 1670/80, der kleinere Zirkel in einem Inventar der Rüstkammer von 1698 – und gehen somit nicht auf die Fachpublikation von 1727 zurück. [JH/IM]

Quellen:

Inv. Nr. KK rosa 64

HStAS A 21 Bü 536, Nr. 4, unpag., Nr. 1 (1698)

Ein Zirkel dessen Füëß in form eines zangels.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 63 (1705–23):

d. Ein messinger Winckel Zirkel dessen Crura rectangula scalena machen, und durch 2 arme sich auf alle species des Winckelß, nemlich so wohl des acuti alß auch recti und obtusi drehen lassen, in der lange eines Cruris uber 3 Zoll.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 267v, Nr. 17d (1791/92)

Inv. Nr. KK rosa 65:

HStAS A 20 a Bü 13, Nr. 2, S. 19 (1670/80):

d. Ein ander Proportional-Zirkel, dessen beyde crura triangularia seynd, und ein jedes crus mit Triangulum rectangulum solcher Gestalt praesentirt, daß die beyde hypotenusae zusammen stoßen und sich am End in eine Spiz wenden lassen, beyde crura seynd sauber ausgetheilt, auf jeglichem steht Linea Polygraphica, item Linea Fortificatoria, gehen zwey Arm auß beiden cruribus, und werden an drey Orten mit Schrauben befestigt, zum Umdrehen.

HStAS A 20 a Bü 23, S. 11 (1705–23):

d. ein ander Proportional Zirkel, dessen beide crura triangularia seind, und ein jedes crus ein Triangulum rectangulum solcher gestalt praesentirt, daß die beide hypotenusae zusammen stoßen und sich am rund in eine spitz wenden lassen, beide crura seind sauber außgetheilt, auf jeglichem steht Linea Polygraphica, item Linea Fortificatoria, gehen zwey arm auß beiden cruribus, und werden an drey orten mitt schrauben befestigt, zum Umbdrehen.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Leupold 1727, S. 160f., Taf. 26, Nr. III und IV.

301 **Schrittzähler in Taschenuhrenform**

17. Jh.

Messing, graviert, vergoldet, Kupfer, versilbert.

Gehäuse: H. (mit Verschluss) 9,7 cm, B. 7,7 cm,

T. 2,4 cm, D. (Werkplatine) 7,4–8,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK rosa 82

Der Zeiger, der auf älteren Fotografien noch vorhanden war (mit dem Vermerk, dass die Befestigungsmutter dafür fehlt), ist nicht mehr da.

Zunehmende Bestrebungen zum Kartografieren der Territorien führten seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Entwicklung von Geräten zur Entfernungsmessung. Dazu gehören Schrittzähler für Landboten oder gar Pferde, Umdrehungszähler an Kutschenrädern oder Messräder. Schrittzähler wurden so am Körper befestigt, dass eine Zugverbindung zum Bein entstand, die bei jedem Schritt einen Zählmechanismus auslöste.

Gerade weil der Landvermessung eine wichtige Rolle für die wirtschaftliche Entwicklung einer Region zukam, finden sich Schrittzähler in vielen fürstlichen Kunstkammern, wo sie das Interesse des Herrschers an dieser Aufgabe symbolisierten.

Das Zählwerk des hier behandelten Schrittzählers liegt zwischen zwei Platinen, die untere aus Messing, die obere aus versilbertem Kupfer. Auf letztere ist eine Windrose und eine Skala von 1000 bis 10.000 graviert. Außen ist ein Messingring mit 0 bis 100 aufgesetzt, die Unterteilungen auf beiden Skalen sind schraffiert. Die untere Platine hat zwei

Ausschnitte für einen Eingriff in das Werk. Der Schrittzähler befindet sich in einem Übergehäuse, dessen Oberseite mit einem gravierten Fruchtgebilde aus Birnen, Trauben, Weinblättern und weiteren Pflanzen geschmückt ist. Die Wandung ist mit Blattgirlanden verziert. An der Schließe ist eine gravierte Blume. Neben dem Scharnier ragt durch eine Öffnung der Auslösehebel für das Zählwerk heraus. Auf der Rückseite der Dose ist eine Befestigungsvorrichtung, z.B. für das Fixieren an einem Gürtel, aufgesetzt. [11]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 10 (1705–23):

K. [...] (2) ein vergulter sauber Schrittzehler, [...]

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 267r, Nr. 16

(1791/92):

a.) ein vergoldter Schrittzähler schadhafft.

Literatur: unveröffentlicht



302 **Terrestrisches Auszugsfernrohr**

Süddeutschland (?), vor 1650

Pappe, Buntpapier, Laubholz, Glas, Seidensamt, Metallfaden mit Seidenseele, Silberlahn evtl. geschlagen und geschnitten. L. (zusammengescho- ben) 94,0 cm, L. (ausgezogen bis Auszugs- marken) ca. 221,0 cm, freie Öffnung des Objektivs 4,5 cm, freie Öffnung der Okularlinse 1,9 cm, D. (Außentubus) 7,2 cm, D. (Okulartubus) 5,8 cm, L. (Tuben) 66,0–76,0 cm

Auf dem Außentubus quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 86 und aufge- maltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 86

Der Samtflor ist verblichen und abgegriffen. Der Besatz hat sich an einigen Stellen gelöst, geringe Teile fehlen. Das marmorierte Papier, das zum Teil etwas vergilbt ist, weist kleine Fehlstellen auf. Die Holzfassungen haben ebenfalls kleine Fehlstellen.

Fernrohre als neu erfundene Hilfsmittel der mathematischen Königsdisziplin Astronomie gehörten im 17. und 18. Jahrhundert auch zum wichtigen Bestand fürstlicher Kunst- kammern. Sie waren vielfach als Auszugs- fernrohre konstruiert, bei denen mehrere Tuben abnehmenden Durchmessers inein- andergeschoben werden konnten, sodass sich so auch bei einer größeren Länge eine handliche Größe für den Transport und die Aufbewahrung ergab.

Das Fernrohr besteht aus einem Außentu- bus und drei Auszügen. Es besitzt je eine

plankonvexe Objektiv- und eine plankonkave Okularlinse. Mit dieser Linsenkombination ist es ein sogenanntes Galileisches Fern- rohr, das bei einem recht kleinen Gesichts- feld ein aufrechtes Bild erzeugt.¹ Die Fas- sungen für die Objektiv- bzw. Okularlinse sind aus gedrechseltem Holz, die Tuben aus Pappröhren. Der Außentubus und die End- ringe der Auszüge sind mit heute grünlichem Samt bezogen, der in den Inventaren als gelb bezeichnet wird. Die Endringe der Tuben sind jeweils mit Zackenbändchen aus gewirkten Metallfäden umfassen, der Außentubus ist zudem in Längsrichtung mit dem Besatz ver- sehen. Die Auszüge sind mit blau, rot, gelb und weiß marmoriertem, sogenanntem Tür- kischem Papier (Spiralkamppapier) bezo- gen. In den Okularauszug ist ein hölzerner Blendeneinsatz eingeschoben.

In alle Tuben ist Makulaturpapier einge- klebt. Identifiziert werden konnte das Frag- ment einer Schrift, die der u. a. jesuiten- kritische Publizist der Gegenreformation, Kaspar Schoppe (1576–1649), 1632 veröf- fentlichte.² Zwar lebte Schoppe ab 1617 in Italien, doch spricht die Verwendung der deutschen Sprache für eine Verbreitung die- ser Schrift im deutschen Sprachraum und somit für eine Herstellung des Fernrohrs nördlich der Alpen.

Dieses Fernrohr gehört zu den ältesten er- haltenen Teleskopen, das seine Bedeutung zudem durch die fürstliche Provenienz und die repräsentative Gestaltung mit Samt und Silberbesatz erhält. Kann das Fernrohr

wegen des Makulaturpapiers nicht vor 1632 gebaut worden sein, so ist dennoch eine Herstellung vor 1650 anzunehmen. Dafür sprechen verschiedene Indizien: Zum Bei- spiel haben die Endringe alle den gleichen Durchmesser, während die Endringe bei Fernrohren, die nach 1650 entstanden sind, sich vom Okular zum Objektiv hin vergrößern. Die Ränder der Okularlinse sind rau beschnitten und nicht geglättet – ein Phäno- men, das sich nach 1675 nicht mehr findet. Ebenfalls mit Samt und Edelmetallbesatz versehen ist ein im Aufbau vergleichbares, wenn auch deutlich kleineres Fernrohr, das sich als Bestandteil des Pommerschen Kunstschranks in Berlin erhalten hat und somit vor 1617 entstanden sein muss.³ Das Inventar der Dresdner Kunstkammer von 1619 verzeichnet ein großes, nicht mehr er- haltenes Teleskop, das mit braunem Samt bezogen war. Allerdings weicht es vom Auf- bau deutlich vom Stuttgarter und Berliner Exemplar ab.⁴

Archivalisch lässt sich das Stuttgarter Fern- rohr sicher erst im Inventar von 1705–23 fassen. Ein heute nicht mehr vorhandenes, wesentlich größeres Fernrohr wurde vom Antiquar Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) 1671 zusammen mit ande- ren optischen Instrumenten in Nürnberg er- worben.⁵ In dem von Schmidlin verfassten Inventar ist *ein großer Tubus Astronomicus* aufgelistet – ob damit das in Nürnberg er- worbene oder das hier besprochene Fernrohr gemeint ist, muss offen bleiben.⁶ [JH/IM]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 41 (1705–23):
*Noch ein groses perspectif, daran der
 stärckste Cylinder oder Tubus mit gelbem
 Sammet überzogen ist.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 269v, Nr. 28
 (1791/92)

Literatur: unveröffentlicht

- ¹ Herzlichen Dank an Marvin Bolt, Corning, der das Fernrohr 2014 untersuchte. Dabei stellte er den Linsenaufbau fest, wobei wegen festsitzender Fassungen die Objektivlinse nur einseitig untersucht werden konnte. Die Okularlinse ist auf der zum Auge gewandten Seite plan, auf der anderen Seite an den Außenrändern plan und im Zentrum konkav.
- ² Schoppe 1632 o.O., 1632.
- ³ Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. P 23. Vgl. Mundt 2009, S. 177–179.
- ⁴ Syndram / Minning 2010b, fol. 424v. Vgl. Dupré / Korey 2005, S. 76.
- ⁵ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 61: *Ein Telescopium Astronomicum 20 schuh lang. Reparirt.*
- ⁶ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 455 (1670–1690).



303 **Zwei terrestrische Auszugsfernrohre**

Italien (?), um 1730

Pappe, Papier, Leimfarbe, Schafsfleder, gefärbt, Nussbaum,¹ Glas. L. (zusammengeschoben)

52,0 cm, L. (ausgezogen bis Auszugsmarken)

ca. 150,0 cm, D. (Tuben) 3,5–6,0 cm

Auf dem Außentubus des Fernrohrs Inv. Nr. KK rosa 88 quadratischer Aufkleber aus Papier mit aufgedruckter Zahl 88 und aufgemaltem Punkt in Rot

LMW, Inv. Nr. KK rosa 88 und KK rosa 89

Das Leder beider Außentuben ist abgerieben. Die Objektivfassungen haben Ausbrüche. Die Objektivlinse von KK rosa 88 fehlt.

Beide Fernrohre sind in ihrem Aufbau und ihrer Gestaltung übereinstimmend und stammen mit Sicherheit vom selben Hersteller. Es sind terrestrische Auszugsfernrohre mit einem Außentubus und sechs

Auszügen. Die Außentuben und die Endringe der Auszüge sind außen mit grün gefärbtem Leder bezogen. Die Tuben der Auszüge sind teils mit Leimpapier mit Blüten und Ranken, teils mit rötlich marmoriertem Leimpapier bezogen und innen geschwärzt.

In die Okulartuben beider Fernrohre ist ein Tubus mit einem terrestrischen Umkehrsatz eingeschoben, der das Bild im Fernrohr seitenrichtig und aufrecht erscheinen lässt. Sie sind ebenfalls mit Leimpapier umhüllt, jedoch am äußeren Ende zusätzlich mit einem etwa drei Zentimeter breiten Streifen mit goldgeprägtem Papier versehen, damit der Umkehrsatz nicht in den Tubus hineintrutscht.

Die Objektivlinsen der Fernrohre haben einen Durchmesser von etwa 1,8 Zentimetern, die Okularlinsen von etwa 3,3 Zentimetern. Die Linsenfassungen sind aus gedrechseltem Holz. Alle Auszüge der beiden Fernrohre

sind mit einer Auszugsmarke versehen, die Okularauszüge mit drei Marken.

Beide Fernrohre weisen deutliche Nutzungsspuren (Griffspuren) an den Tuben auf und sind auch nach ihrer Gestaltung keine Repräsentationsstücke, sondern Gebrauchsobjekte, mit denen zweifellos gearbeitet wurde. [JH/IM]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 285r–285v, Nr. 138 und 139 (1791/92):

1. Hand Perspectiv oder Tubus so offft ausgezogen werden kann, auswendig mit grünem Pergament überzogen.

Noch ein solcher dem vorhergehenden gleichen Tubus.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Nussbaum (juglans regia), holzanatomisch überprüft.



Technische Modelle

Frank Lang

Die technische Welt lässt sich hervorragend als kleines Modell bestaunen, dabei leicht transportieren und in der Funktion bestens veranschaulichen. Modelle verschiedenster Art finden sich in der herzoglichen Rüst- kammer seit spätestens der ersten Hälfte des 17. Jahr- hunderts.¹ Naheliegender wichtig waren dem Fürstenhaus die Modelle zum Festungsanlagenbau, denn strategische Bauten gehörten eng zu den dort deponierten Waffen. Auch eine *Visierung* [Modell] *einer aufziehenden Bruckhen damit yber ein graben oder waßer zu kommen*² ist mutmaßlich militärischen Zwecken zuzuordnen, es könnte sich um eine mobil verwendbare Pionierbrücke handeln. In dem frühen, nur fragmentarisch erhaltenen Inventar der Rüstkammer sind daneben auch Modelle ziviler Produkte, so einer *Seeg-Mühlen* und einer *Visie- rung eines Instrumentes, die Weintrauben darmit zu kuetschen*, gelistet.³

Mit Mühlen, Brücken und Weinbeerenquetschen ist man mitten in der technischen Diskussion der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts, bei der Fragen um die agrar- ökonomischen Probleme der Gesellschaft wichtig waren und in der technische Mittel gesucht wurden, um die

¹ Mein Dank gilt Dr. Gerhard Zweckbronner und Dr. Volker Benad- Wagenhoff, Technoseum Mannheim, Dr. Michael Hascher, Landes- denkmalamt Esslingen sowie Dr. Klaus Herrmann und Dr. Jürgen Weisser, Deutsches Landwirtschaftsmuseum, Stuttgart-Hohenheim für die beratenden Hinweise zur technikgeschichtlichen Einordnung und Funktionsbestimmung einiger Objekte des überlieferten Modell- bestandes. Martin Ehlers, Stadtarchiv Maulbronn, recherchierte freundlicherweise Lebensdaten.

² HStAS A 20 a Bü 2, S. 22f.

³ HStAS A 20 a Bü 2, S. 22f.

Bau- und Landtechnik zu verbessern. Das in der Inventarliste erwähnte Modell *Zug, mit der Schrauffen ohn Endt⁴* war sicherlich ein solcher Ansatz, er suchte nach Optimierung im Bergbau oder auf Baustellen zum Heben oder Ziehen schwerer Lasten.

Mit den Feuerspritzenmodellen stand die jederzeit drohende, große Gefahr der Stadt- und Hausbrände im Fokus. Die frühe Erwähnung der *Visierung eines Instruments, das waßer damit in fewersnöthen hoch zu spritzen*,⁵ ist also ein Beleg für die Suche nach besseren Lösungen zur Brandbekämpfung. Erhalten sind diese in frühen Rüstkammer- und Kunstkammer-Inventaren genannten technischen Modelle nicht mehr. Ältestes erhaltenes Modell ist aber tatsächlich eine Feuerspritze (Kat. Nr. 315). Sie wird um 1710 von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) im *IV. Gefach* der Kunstkammer mit der Nummer 2 beschrieben: *Ein Modell einer Wasserspritzen, in einem mit oelfarb angestrichenen höltzernen Kästlein 13 Zoll lang 4 1/2 breit und 14 Zoll hoch. Die innere Structura ist von Messing, und wird das Werck mit einem rad gedreht*.⁶ Mit dem Modell konnte man, wenn man an dem Schwungrad drehte, tatsächlich Wasser spritzen. Die Funktionstüchtigkeit des Modells war sicherlich ein sehr überzeugendes (Verkaufs?) Argument für dieses Produkt. Denn worum ging es? Weshalb waren solche technischen Modelle in einer Kunstkammer?

Vorbilder technischer Innovationsprodukte

Wasserpumpen und Feuerspritzen waren zwar bereits seit etwa 1500 in vielfältigsten Formen in den Rotgießerzünften in Produktion, doch immer wieder gab es neu-

artige Verbesserungen und Lösungen, wie viel mehr Wasser und dieses gezielter in die Brandherde gespritzt werden konnte, als es bisher mit den Eimerketten möglich gewesen war. Im Jahr 1690 wurde in Reutlingen die Gießerei Kurtz gegründet, die sich neben dem Glockenguss auf die Herstellung von Pumpen und Feuerspritzen spezialisierte und in späterer Zeit nach Stuttgart umzog. Mitte des 17. Jahrhunderts wurden in Holland lederne Druckschläuche erstmals zum Einsatz gebracht – ganz Europa tüftelte an derartigen Lösungen. Bei der hier im Modell vorgestellten Löschspritze aus der Kunstkammer musste das Wasser weiterhin mit Eimern und Tragebutten herbeigeschafft und in den Vorratsbehälter geschüttet werden. Zur Einstellung der Zielhöhe ist das Strahlrohr dreh- und schwenkbar, der Wasserdruck wird mit einem zweizylindrigen Pumpwerk erzeugt. Vermutlich hat es richtig Spaß gemacht, die Modellspritze auszuprobieren, denn sie hat funktioniert – Wasserstandsspuren im Innern des Wasserkastens legen dies nahe.

Auch Feuerleitern, die in allererster Linie zum Retten von Menschenleben und zum Bergen von Wertgegenständen dienten, finden sich gelistet in den Kunstkammerinventaren. Eine hatte eine Empfehlung mit dabei: *Ein auf 2 Rädern stehendes Modell einer an Fäden, Rädern u. Stangen sich aufwärts verlängernden u. verkürzenden Feuerleiter, welche beim Herz.[oglichen] Kirchenrath. zum flüchten der Actenstücke durchs Fenster gebraucht zu werden pflegte*.⁷ Feuergefahr drohte ständig in Zeiten der Beleuchtung mit offener Flamme und so war Brandbekämpfung zentral wichtig. Auch volkswirtschaftlicher Schaden drohte bei einem Stadtbrand in erheblichem Umfang. Es war sogar so, dass bei großen Bränden der Herzog selbst vor Ort kam und die Oberleitung der Brandbekämpfungsmaßnahmen übernahm. Das überlieferte Modell einer Feuerleiter ist nicht hundertprozentig einer Nennung in einer der älteren Inventarlisten zuordenbar, es könnte aber gut die Leiter sein, die 1798 durch Karl

⁴ HStAS A 20 a Bü 2, S. 23.

⁵ HStAS A 20 a Bü 2, S. 23, erste Hälfte 17. Jahrhundert.

⁶ Das Objekt wurde 1754 in einem Verzeichnis (HStAS A 20 a Bü 49, Nr. 11) als Bestandsverlust gelistet, ist aber dennoch eindeutig noch da. HStAS A 20 a Bü 23, S. 81, heutige Inv. Nr. KK braun 47; vgl. Kat. Nr. 315

⁷ LMW, Kunstkammer-Hauptbuch, Inv. Nr. KK braun 13.

Friedrich Lebet (1764–1829, tätig: 1789–1829) in das herzogliche Kunstkabinett übernommen wurde.⁸ Sie stammte aus dem Nachlass des verstorbenen Herzogs Friedrich Eugen (reg. 1795–1797) und war zuvor zusammen mit anderen Hinterlassenschaften im sogenannten Dörfle im Park des Schlosses Hohenheim verwahrt gewesen. Bereits dieser behördliche Vorgang zeigt die hohe Bedeutung und auch die persönliche Auseinandersetzung im Fürstenhaus mit technischen Details zu wichtigen Alltagsthemen und Nöten der Zeit.

Ein zweites Modell einer Feuerleiter,⁹ in der handwerklichen Ausführung recht ähnlich, bringt weitere Innovationen: Die Leiter konnte auf einem Drehkranz gedreht werden und sie war auf den obersten zwölf Sprossen abklappbar, sodass damit selbst in einer engen Gasse eine Leiterbrücke in ein gefährdetes Haus gebildet werden konnte. Frühe fahrbare Leitern auf Wagen sind seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Fachliteratur zu finden, Drehleitern sind aus der Zeit um 1800 aus Paris, Bern und Baden bei Zürich bekannt, aber auch aus Knittlingen: dort hat 1808 der Wagnermeister Andreas Scheck (1768–nach 1808) aus Lienzingen eine solche Drehleiter gebaut, die bis 1948 im Dienst war.¹⁰

Das Modell als Werkplan

Sinn und Zweck der Präsentation technischer Geräte in Modellform war neben der auch lustvollen Beschäftigung mit Innovationen schlicht der Verkauf dieser Produkte und auch das Erlangen von Produktionsprivilegien, einer Vorform des Patentwesens, beim Herrscherhaus. Schließlich ergab sich so zudem die Möglichkeit für den Herzog, neuartige Ideen bei Bedarf weiterzubreiten und damit auch die Wirtschaft zu befördern.

Geräte zur Verbesserung der Landwirtschaft und des verarbeitenden Mühlenwesens wurden im Sinne merkantilistischer Wirtschaftspolitik bei wachsender Bevölkerung zunehmend volkswirtschaftlich interessant. Damit befassten sich die Enzyklopädisten und frühen Agrarreformer genauso wie die absolutistischen Herrscher. Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) machte mehrere Reisen ins Ausland und brachte von dort viel neu Entdecktes und neu Erkanntes mit nach Hause. Von einer Englandreise 1776, so ist überliefert, importierte er ein Pflugmodell: *Ein Modell von einem Englischen Pflug, welches Serenissimus Carolus bey höchst dero Sejour in London ao. 1776 verfertigt und sodann ins Größere bringen ließen, um Proben damit anstellen zu können.*¹¹ Laut einer anderen Quelle hatte er dieses Modell von seinem *Hofwagner ins Größere bringen* lassen.¹²

Hier wird die wichtige Funktion der Modelle als Werkplan für praxistaugliche technische Gerätschaften ganz deutlich. Weit genauer als in den abstrahierten Skizzen der Enzyklopädien war bereits im 18. Jahrhundert der Modellbau das Mittel der Wahl, um technische Innovationen präzise und handhabbar verkleinert international weiterzugeben. Diese Modell-als-Werkplan-Methode optimierte im 19. Jahrhundert die Hohenheimer Pflugfabrik, die dafür eigens eine Modellbauwerkstatt unterhielt und weltweit agierte.¹³

Den Werkplancharakter macht das Modell einer Getreidemühle (Abb. auf S. 900) ganz deutlich. Der Modellbauer machte klare Maßvorgaben für den jeweiligen Zimmermann oder Mühlenbauer, der einmal seine Idee in richtiger Größe ausführen sollte. Er schrieb sie direkt mit Tusche auf die Hölzer des Modells. *16 Schuh lang* sollte der Schwellbalken werden (4,58 m). Es ist zwar durch

⁸ HStAS A 20 a Bü 161, S. 71, dann auch eingetragen in das Kunstkammerinventar HStAS A 20 a Bü 151, fol. 3.

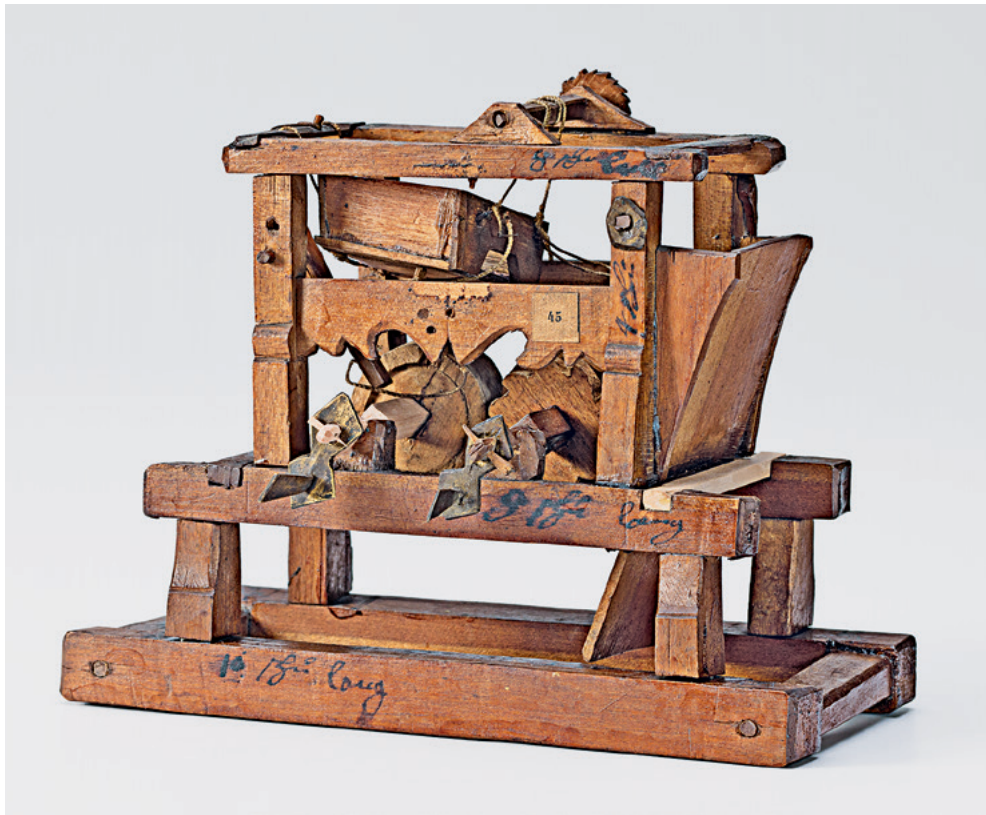
⁹ Inv. Nr. KK braun 20, Kat. Nr. 309.

¹⁰ Hornung 1990, S. 46f.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 135, Nr. 52.

¹² HStAS A 20 a Bü 117, Nr. 3, Übergabeliste. Leider ist es nicht möglich, dem Eintrag eindeutig einem der vorhandenen Pflugmodelle zuzuordnen.

¹³ Vgl. Weisser 2013 und Klein 1967.



Modell einer Getreidemühle, um 1800, LMW.

die fragmentarische Erhaltung des Modells nicht deutlich, welcher Bestimmung die Mühle ganz genau diente oder was genau damit gemahlen werden sollte, doch die Funktion als nachzubauende Vorlage ist definitiv nachweisbar.

Das Modell als Indiz für den Innovationsdruck einer Epoche

Innovationsbedarf bestand seit dem 17. Jahrhundert in der Landwirtschaft. Insgesamt haben sich 15 Bodenbearbeitungsgeräte in der Kunstkammer-Sammlung erhalten, darunter allein vier Sämaschinen oder Säpflüge, die ihrerseits den Blick auf ein wichtiges Thema des 17. und 18. Jahrhunderts lenken: die Sicherung der Ernährungsgrundlage der Bevölkerung. Sämaschinen wurden im damaligen Diskurs intensiv thematisiert,¹⁴

die optimale Ausbeute des Saatguts war angesichts der stark wachsenden Bevölkerung im 18. Jahrhundert zentral. In der umfangreichsten deutschsprachigen Enzyklopädie (1778 begonnen) befasste sich Johann Georg Krünitz (1728–1796) auf 136 (!) Seiten mit den Themen Säen, Sämaschine und Säpflug. Diskutiert wurde dort der sparsame Einsatz des Saatgutes genauso wie die optimale Saatbeetbereitung und Wuchsdichte der Getreide- und Kohlpflanzen. Das Ziel war, mit weniger Saatgut mehr Fläche bepflanzen zu können.

Inschriftlich auf das Jahr 1764 datiert ist ein Modell, das ein Christian Philipp Sauter signiert hat (Kat. Nr. 312). Als *Pflug* ist es im Inventar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts verzeichnet, doch zeigt ein Literaturfund von

Locatelli (um 1630–um 1700) aus Triest, dessen Kombination von Pflug und Saatgutkasten von Kaiser Leopold I. (reg. 1654–1705) privilegiert und prämiert wurde. Aurich, W. Paul, „Locatelli, Joseph von“, in: Allgemeine Deutsche Biographie 1907, S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/gnd124746616.html> [08.01.2015].

¹⁴ Als erster Erfinder des Säpflugs im Jahr 1663 gilt Joseph von

1803, dass Sauter damit möglicherweise ein früher und verkannter Erfinder dieses Pflugtyps war. 1803 wird ein solcher Pflug als der eines anderen Erfinders namens Arndt beschrieben: der Arndtsche mehrscharige Saatpflug. „Nach dem Pflügen und Eggen und Abrechen der Unkrautwurzeln wird nach gezielten Verfahren ausgesät. Nun tritt der vier- oder fünfscharige Saatpflug seinen Dienst an, der Samen wird dadurch nicht eigentlich untergeackert, wie mit dem Pfluge, sondern untergerührt, oder gleichsam untergemahlen, so daß kein Zoll Boden roh, und der Samen doch gehörig in der Oberfläche bleibt.“¹⁵ Ziel ist also das gleichmäßige Unterarbeiten des Saatgutes und damit auch der Schutz vor Vogelfraß.¹⁵ Mit fünf Schneidmessern und einer tiefenverstellbaren Schleifstelze konnte mit diesem Gerät das Saatbeet besonders gut bereitet werden. Diese technische Idee war bereits 1764 im Pflugmodell des Christian Philipp Sauter verwirklicht. Er ist nicht zweifelsfrei zu identifizieren, doch recht wahrscheinlich ist es, dass er der Sohn des Klosterschreiners Sauter aus Maulbronn war und später selbst Klosterschreiner wurde. Seine Lebensdaten konnten nicht vollständig ermittelt werden, er wurde 1743 in Maulbronn geboren und hat dort 1768 geheiratet. Er wird im Stuttgarter „Allgemeinen Landwirtschaftskalender für das Jahr 1771“, S. 1, als Modellbauer eines Dörrofens erwähnt, eine Parallele, die ihn als Urheber des Modells gut denkbar macht.

Die Weiterverarbeitung des Getreides versuchte der Erfinder eines Dreschapparates zu optimieren (Kat. Nr. 310). Er nutzte die Drehbewegung einer Welle, an der er herkömmliche Dreschflügel befestigte. Eine einfach herzustellende Lösung, die aber offenbar nicht wirklich

zukunftsfähig war – obwohl sie auch im „Krünitz“ intensiv behandelt wird. Auch für diesen technischen Lösungsansatz findet sich eine Parallele – in Dänemark: „In Dännemark ward um diese Zeit [um 1760] die Preisfrage aufgegeben: ‚Kann jemand, durch eine deutliche Zeichnung oder Modell, eine solche Maschine vorstellen, welche das Getreide, wenigstens auf großen Landgütern, dergestalt ausdreschen kann, daß die Arbeit von 6 bis 8 Leuten dabey gespart, und dennoch sowohl das Stroh als das Getreide gehörig behandelt wird?‘ Den Preis erhielt Herr Dieterich Christian Fester. Seine Preisschrift steht im 2ten Bande des Kopenhagener Magazins, Kopenhagen und Leipzig 1762, gr. 8. S. 773-833. Fig. 522, dort ist der Abriß seiner Dreschmaschine.“¹⁶ Was bei beiden (an unserem Modell und in Festers Skizze) nicht vorhanden und nur bei Fester beschrieben ist: Der Tennenboden oder das Dreschgestell musste sich drehen, damit das Dreschgut verrückt und neues hinzugelegt werden konnte.¹⁷

Straßenbau, Gewässerbau, Brückenbau – große Infrastrukturmaßnahmen benötigten große Maschinen. So finden sich in der Modellsammlung der Kunstkammer ein Kran, der Lasten heben und schwenken konnte (Kat. Nr. 304), und ein Krangestell mit Laufkatze zum Be- und Entladen (Inv. Nr. KK braun 3). Außerdem sind zwei Rammmaschinen zum Einrammen von Pfählen bei der Baugründung oder im Gewässerbau aufgeführt (Inv. Nr. KK braun 2 und 6; Kat. Nr. 306) sowie eine Pumpe, die sowohl im Bergbau als auch im Gewässerbau gute Dienste leisten konnte (Kat. Nr. 305). Technikgeschichtlich bilden diese Modelle nicht die Speerspitze der Innovation, sondern zeigen praktikable Lösungen, wie sie noch – vor dem Zeitalter der Stahlkonstruktionen – bis ins 19. Jahrhundert in Gebrauch waren. Interessant sind zwei Modelle, deren Funktionsbestimmung (noch) nicht

¹⁵ Krünitz 1773–1858, Bd. 112, S. 289. Krünitz benennt hier den „Comissionsrath Arndt zu Zobel bey Liegnitz in Schlesien“ als den Erfinder und zitiert aus dem „Modellmagazin für Oekonomen, oder Abbildung und Beschreibung der nützlichsten und bequemsten Geräthschaften, Werkzeuge und Geschirre für Haushaltungen, Landwirthschaften, Viehzucht, Feld= Garten= und Wiesenbau, Brauerey und Branntweinbrennerey. Nach den neuesten in= und ausländischen Erfindungen und Verbesserungen herausgegeben von J. Riem u. J. A. Heine. // Heft. Leipzig bey Voß. 1803. 4. S. 31“.

¹⁶ Krünitz 1773–1858 Bd. 9, S. 531, Abb. Fig. 522.

¹⁷ Krünitz 1773–1858 Bd. 9, S. 522. Dort wird von einer ältesten bekannten Dreschmühle aus dem Jahr 1679 berichtet, die so funktionierte.

zu klären war. Es gibt lediglich Ideen und Thesen zu ihrem möglichen Einsatzzweck. So hat ein Modell (Kat. Nr. 308) den Antiquar aus der Zeit Mitte des 19. Jahrhunderts, der offenbar auch schon keine Unterlagen zur Übernahme dieses Objektes in den Händen hatte, dazu bewegt, es als *Modell eines durch ein Trettrads bewegten Fuhrwercks* zu beschreiben. Und in der Tat ist das Fuhrwerk dominiert von einem großen, innen hohlen Rad, das ähnlich wie ein Tretradantrieb aussieht. Man könnte sich darin einen Menschen oder ein Tier vorstellen, der oder das allerdings unglaubliche Kraft aufwenden müsste, um ein solches Fuhrwerk in Bewegung zu bringen. So interpretiert wäre dieses Fuhrwerk eine fantasievolle Vorwegnahme des Automobils, statt Motor von Menschen- oder Tiereskraft betrieben und mit illustren, im Zustand vor der Restaurierung sich gegenüberliegenden Sitzen für eine Spazierfahrt geeignet. Doch dies wäre sicherlich nur auf ebenem, glattem Terrain möglich gewesen. Eine genauere Betrachtung lässt auch andere Funktionen denkbar erscheinen. Der einrädri-ge Vorderwagen hat eindeutig eine Aufnahme für eine Deichsel, sodass dem Fahrzeug sicherlich Zugtiere vorgespannt waren. Die Einrädrigkeit der Vorderachse macht dieses Fahrzeug extrem wendig. Das große Tret-rad kann auch als Trommel bezeichnet werden, ihr definierter Umfang und die Anbindung über einen Zahnkranz an die Hinterachse eröffnet die Idee, das Fuhrwerk könnte auch für einen Einsatz zur Landvermessung gedacht gewesen sein.¹⁸ Zwar sind keine Striche oder andere Umfangseinteilungen erkennbar, doch wäre es damit leicht möglich gewesen, größere Strecken exakt zu vermessen. Der aufgebaute Schild, der einst im oberen Bereich fein eingeschnittene Schlitze hatte, böte Möglichkeiten, Richtungspeilungen und sogar Tangentialvermessungen und damit Höhenbestimmungen vom hinteren Sitz aus zu erlauben. Freilich ist das ebenfalls eine Spekulation, doch zeigt sich, dass gerade auch die Landvermessung bereits im 18., aber vollends im 19. Jahrhundert wichtige Bedeutung erlangte.

¹⁸ Danke an die Restauratorin Dagmar Steiger der Fa. Weil für diese Idee!

Ganz im Bereich des Unenträtselten bleibt das Modell, das im Hauptbuch KK braun Mitte des 19. Jahrhunderts mit *Wagen mit einem PaterNosterWerk statt der Räder* oder, was allerdings gestrichen wurde: *Modell einer vermöge vieler Räder fortschaffbaren Transportmaschine* beschrieben wird. Eine Art Räderkette ermöglicht dem Fahrzeug eine Fortbewegung in gerader Richtung. Seitlich stehen weitere vier Räder über, die in einer Schiene laufen könnten. Im Kern ein Hohlraum, der tatsächlich Lasten aufnehmen könnte. So liegt die Assoziation zum Bergbau nahe, vermutlich handelt es sich hier um die Studie eines Fuhrwerks, eines Wagens, dessen Zweckbestimmung vielleicht sogar offen war – Utopien, Prinzipstudien waren nicht unüblich in einer herzoglichen Modellkammer.

Beispielhaft ausgeführt ist die Vielfalt der Nutzungsmöglichkeit von Wasserkraft. Was kann an ein Mühlrad alles angeschlossen werden? Drei Modelle zeigen Lösungen der Mechanisierung von Arbeit auf Wasserkraftbasis: In einem einzigen Modell (Inv. Nr. KK braun 7) sind ein Hammerwerk zum Schmieden, ein Stampfwerk zum Zerkleinern von Hadern, einen Kollergang zum Quetschen von Ölfrüchten, ein Mahlgang für Getreide, ein Walzen-gang zum Getreidequetschen und zwei Flachsbrechen vereint. Ein anderes Modell zeigt eine realistischere Mühlenzusammenstellung zur Getreideverarbeitung: Hier sind ein Stampfwerk, eine Schrotmühle, eine Siebreinigungseinheit und ein Walzenstuhl auf einem Grundbrett vereint. Ebenfalls von Wasserkraft getrieben ist das Modell einer *Maschine mit Kurbel u. Zapfenwalze von noch auszumittelnder Bestimmung*.¹⁹ Schon Mitte des 19. Jahrhunderts war den Konservatoren nicht klar, wozu diese *Mühle* gedient haben könnte. Die eingehängten und mittels Zapfenwelle und Seilen angeho-benen Holzrahmen scheinen etwas zu stampfen, der Boden darunter ist schräg, sodass sich Extrakte hinten sammeln und nach unten fallen könnten– vielleicht in darunter zu fahrende Wagen oder Behältnisse.

¹⁹ Kunstkammer-Hauptbuch KK braun, Nr. 19.

Mechanisierbar war auch die Futteraufbereitung. Der als *Futterschneidemaschine* bezeichnete Apparat (Inv. Nr. KK braun 8) zeigt einen mechanisierten konventionellen Strohschneidestuhl, dessen Messer an einer Kurbelwelle auf und ab bewegt wird und der über eine Vorschubeinrichtung zur schrittweisen Beförderung des eingelegten Strohstrahls verfügt.

Auch Brauereien expandierten, diversifizierten und benötigten bereits im 18. Jahrhundert großdimensionierte Gerätschaften. Ein Modell (Inv. Nr. KK braun 16) zeigt ein sogenanntes Kühlschiff, das zur Weißbierbrauerei wichtig war: ein hölzernes Becken, im Original circa 2,50 m lang, in dem sich über Zahnkranz, Hohltrieb und eine Kurbelwelle angetriebene Paddel bewegten, welche die Würze in Bewegung hielten und damit ein zügiges Abkühlen durch die große Oberfläche förderten.²⁰

Die Präsentation der Modelle

Zur Zeit Herzog Eberhards III. (reg. 1628–1674) waren Modelle aller Art in der Kunstkammer verwahrt. 1662 wies Eberhard jedoch den Hofregistrator Johann Betz (um 1613–1671, tätig: 1654–1671) an, sämtliche Modelle dem Oberbauinspektor Franz D’Avila (nachweisbar tätig 1660–1665) zu übergeben, sie sollten von nun an im Neuen Bau gelagert werden.²¹ Es gibt acht Jahre später auch Hinweise auf einen Transfer von Gemälden und Modellen aus der Kunstkammer in eine neu geschaffene *Schilderey- und Modellcammer*.²²

Fünfundzwanzig Jahre später finden wir bei der Neuinventarisierung durch Prof. Johann Gottfried Schuckard (um 1680–1752, tätig: 1712–1751) zahlreiche Modelle im Alten Lusthaus. Dort waren die Sammlungsgegenstände in 24 blau angestrichenen Sammlungsschränken mit verglasten Türen eingeschlossen.²³ In den *Kästen* [Schrän-

ken] N und O waren neben Keramikfiguren und mathematischen Instrumenten auch im zweiten Fach technische Modelle verzeichnet.

1762/63 wurde ein sogenannter Sturz durchgeführt, eine Inventur der Bestände durch den Antiquar Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791). Dort ist nun von einer *Rumpelkammer unter dem Dach in dem Prinzenbau* die Rede, ein Ort, an dem weniger wertvolle Dinge gelagert waren.²⁴

Aus Randbemerkungen bei Eintragungen im Jahr 1776 geht hervor, „dass die Rumpelkammer auf Räumlichkeiten „im Prinzenbau“ und „im Herrenhaus“ aufgeteilt ist. Die Rumpelkammer enthält folgende Arten von Gegenständen: Keramik- und Gipsfiguren und -büsten, z. T. bronziert; Mineralien und Fossilien (u. a. „Bergwerklein“ aus verschiedenen Mineralien); „schlechte“ Gemälde aus dem Nürtinger Schloss und schließlich auch Modelle aus Holz“.²⁵ Zuwächse kamen auch aus Hohenheim, dort sowohl aus dem Schloss als auch, wie bereits erwähnt, aus dem Dörfle, einem angelegten herzoglichen Idyll, das römische Ruinen nachahmte und zur Erholung und Erbauung genutzt wurde. Zu den im Jahr 1789 aus dem Nachlass Herzog Friedrich Eugens überstellten 29 Gegenständen gehörten auch Modelle, deren Übergabeliste erhalten ist. Interessant ist, dass dabei ein Modell eines Strohschneidestuhls (*Nr. 59 Modell Heckerling zu schneiden*) gelistet ist, der in der überlieferten Sammlung unter der Inv. Nr. KK braun 8 noch erhalten sein könnte.²⁶

Die Unterbringungsorte wie auch deren Bezeichnungen weisen auf eine zunehmende Kategorisierung nach dem materiellen Wert der Objekte hin. Waren zunächst technische Modelle in Rüst- und Kunstkammer verwahrt, so finden sie sich 1709 in einer speziellen *Schilderey-*

²⁰ Vgl. Krünitz 1773–1858, Bd. 5, S. 165 und Fig. 269.

²¹ HStAS A 20 a Bü 5, S. 69 und Fleischhauer 1976, S. 59.

²² HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31r–32r, 10. April 1670.

²³ Fleischhauer 1976, S. 95.

²⁴ HStAS A 20 a Bü 37. Supplement zum Herzogl. Kunstkammer Inventar.

²⁵ HStAS A 20 a Findbuch, S. 216, Nr. 293.

²⁶ HStAS A 20 a Bü 154, fol. 334–336 und Bü 130, fol. 168–169.

und Modellcammer²⁷, schließlich 1762 in verschiedenen Räumen, die im Verzeichnis unter *Rumpelkammer* geführt wurden.²⁸ Nach 1800 wurden zahlreiche Modelle und auch wissenschaftliche Instrumente an die entstehenden Gewerbeschulen im Land und auch an die Landwirtschaftsschule nach Hohenheim abgegeben.²⁹

Die an einigen Modellen montierten Schilder dürften von einer späteren Ausstellung stammen. Die angestellten Blechschilder tragen Aufschriften, die zum Teil von den Inventaraufschrieben der 1850er-Jahre abweichen, sodass anzunehmen ist, dass ein späterer Kurator sie leicht anders beschrieben und in ihrer Funktion bestimmt hat.

Die Herkunft der Modelle

Hundertprozentig kann nur das eine Modell einer Feuerspritze (Kat. Nr. 315) durch den aufgemalten Buchstaben z als Teil einer Inventarliste identifiziert werden. Allerdings geben verschiedene Notizen in den Archivalien Auskunft über Geschehnisse, mancherlei Herkunft und den Umgang mit einigen technischen Modellen: Am 6. Juli 1735 notierte beispielsweise Georg Friedrich Faber, was er an Antiquar Johann Gottfried Schuckard gemeldet hatte: Er habe die Freysche Witwe sofort nach ihrer Rückkehr aufgesucht und die Herausgabe eines aus der Kunstkammer stammenden Mühlmodells gefordert. Die Witwe gab an, nichts darüber zu wissen, erklärte sich jedoch bereit, in ihrem Haus nachzusehen und sich deswegen auch in Stuttgart zu erkundigen. Am heutigen Tag habe sie sich nun mit der Nachricht gemeldet, sie habe *von einem kleinen Mühlwerck etwas gefunden*. Faber schickte das Objekt in dem Zustand, in dem er es erhalten hatte.³⁰

Johann Paul Mühlberger, Schreinermeister aus Schnaitheim im Oberamt Heidenheim, schickte König Friedrich I. (reg. 1806–1816) ein bewegliches Modell

des Schnaitheimer Schmiedewerks, nachdem der König bereits Modelle des Schnaitheimer Schmelzofens und der Bergwerke der Umgebung angenommen hatte. Laut Begleitnotiz vom 21. Mai 1808 sollte das Modell in die Kunstkammer aufgenommen werden.

Die Zuordnung der vorhandenen Objekte wurde um 1850 durch die Auflistung in das Kunstkammer-Hauptbuch KK braun vorgenommen. Dort sind 38 Modelle mit den Nummern 1 bis 21 und 30 bis 45 sowie 47 eingetragen. Die Nr. 46 ist als Objekt vorhanden und bezeichnet, jedoch nicht eingetragen. Tatsächlich vorhanden und den Einträgen zuordenbar waren 33 Modelle. Den alten Inventaren vor 1817 ist wie oben dargestellt nur ein Modell sicher zuordenbar (Inv. Nr. KK braun 47). Bei den weiteren beschriebenen Stücken muss es, weil keine frühe Nummerierung auf die Objekte aufgebracht war, bei einer vagen Zuschreibung und somit auch Datierung bleiben. Es sind weitere Fragmente von Modellen vorhanden, aber nicht mit diesen Einträgen zu verbinden. Eine große Zahl von Bruchstücken und Fragmenten konnte bereits vom Verfasser bei der Nachinventarisierung einzelnen Stücken zugeordnet werden, weitere Bruchstücke identifizierten Restaurator Torsten Weil und seine Mitarbeiterin Dagmar Steiger, die diese wieder zusammensetzten. Klar erkennbar wurden dort, wo es möglich und sinnvoll war, ergänzende Hölzer eingesetzt. So fand ein bruchstückhaft überlieferter Bestand wieder, soweit es möglich war, zusammen.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31r.

²⁸ Beispielsweise HStAS A 20 a Bü 104, fol. 2.

²⁹ So am 4. Mai 1818 „technische Modelle“ an das Gymnasium in Ellwangen, am 17. Juni 1818 an die landwirtschaftliche Sammlung in Hohenheim, am 17. September 1829 an die Gewerbeschule in Stuttgart, Vgl. Inventar von 1792 mit Nachträgen bis 1835, HStAS A 20 a, Bü 151, fol. 251v, Nr. 57 und fol. 252v, Nr. 66.

³⁰ Vgl. HStAS A 20 a Bü 160, AA 1–2.

304 **Modell eines Krans**

Um 1800

Holz, Blechschild, verzinkt, lackiert und beschriftet. H. 42,0 cm, B. 18,5 cm, T. 35,0 cm

Beschriftung: *Krahnen*, auf einem angenagelten Schild

LMW, Inv. Nr. KK braun 1

Bei der Restaurierung 2014 wurden erkennbar verschiedene fehlende Hölzer im Schwellenbereich ergänzt.

Das Modell stellt einen Kran vor, wie er auf Baustellen und im Bergbau seit Jahrhunderten im Gebrauch war. Durch seine verdübelten Gelenke ist er sowohl in der Neigung verstellbar (Hanglage) als auch demontierbar und wäre so auch mobil einsetzbar. Ein seitlich schwenkbarer Arm erlaubt in gewissem Umfang eine seitliche Umlagerung des zu hebenden Guts. Das Anheben erfolgt über eine nicht mehr erhaltene Winde, die Umlenkrollen am Gestell und am Kragarm zeichnen den Verlauf des Seiles vor. Der Kran ist im Kunstkammer-Hauptbuch braun als Nr. 1 gelistet und dort als *Modell eines Krahnes* aufgeführt. In dem Eintrag wurde das Wort *wahrscheinlich* und ein Fragezeichen gestrichen, was aufgrund des Schilds mit der Aufschrift „Krahnen“ ver-



wunderlich ist und Überlegungen zulässt, dass es entweder in der Zuordnung Unsicherheiten gab oder, wahrscheinlicher, die Beschilderung später als der Eintrag ins Hauptbuch stattgefunden hat. Dies hilft uns, die an verschiedenen Modellen vorhandenen Schilder in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun
(Mitte 19. Jh.):

Nr. 1

~~Wahrscheinlich~~ Modell eines Krahns (?)

Literatur: unveröffentlicht

305 **Modell einer Pumpe**

2. H. 18. Jh.

Holz, Eisen, Messing, Blechschild, verzinkt,
lackiert und beschriftet. H. 43,5 cm, B. 19,0 cm,
T. 19,0 cm

Beschriftung: *Pumpe mit Kurbel.*, Aufschrift auf
Blechschild

LMW, Inv. Nr. KK braun 5

In einen mit Andreaskreuzen ausgesteiften Fachwerkrahmen ist ein Pumpwerk eingebaut. Interessant ist die Bewegungsführung des Pumpenstößels, die durch eine Schablone in der Form eines Malteserkreuzes gesteuert wird. Dadurch wird der Stößel immer gerade von oben nach unten geführt und macht keine seitlichen Bewegungen, wie es bei einer Kurbelwelle der Fall wäre. So kann die Führung im Pumpzylinder zuverlässiger abgedichtet werden und der Verlust beim Pumpen wird geringer. Das Modell ist mit der Kurbel in Bewegung zu bringen, so wird dem Betrachter dieses Detail voll verständlich. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun

(Mitte 19. Jh.):

Nr. 5

Modell einer Pumpe mit Kurbel

Literatur: unveröffentlicht



306 **Modell einer Rammmaschine**

Um 1800

Holz, Blechschild, verzinkt, lackiert und beschriftet. H. 42,5 cm, B. 20,5 cm, T. 35,0 cm

Beschriftung: *Ramm-Maschine.*, Blechschild mit Aufschrift

LMW, Inv. Nr. KK braun 6

Auf einem Schwellenrahmen ist ein in der Neigung verstellbarer Rahmen aufgestellt. Dreht man die Seilwinde, kann der Bär (der Rammklotz) nach oben gehoben werden. Mit einem Hebel wird der Bär ausgeklinkt und fällt – an zwei Hölzern geführt – nach unten auf einen Stößel. Dieser wiederum schlägt auf den einzurammenden Pfahl. Vor allem im Tiefbau und im Gewässerbau waren Gründungen auf Holzpfählen notwendig. [FL]

Quelle:

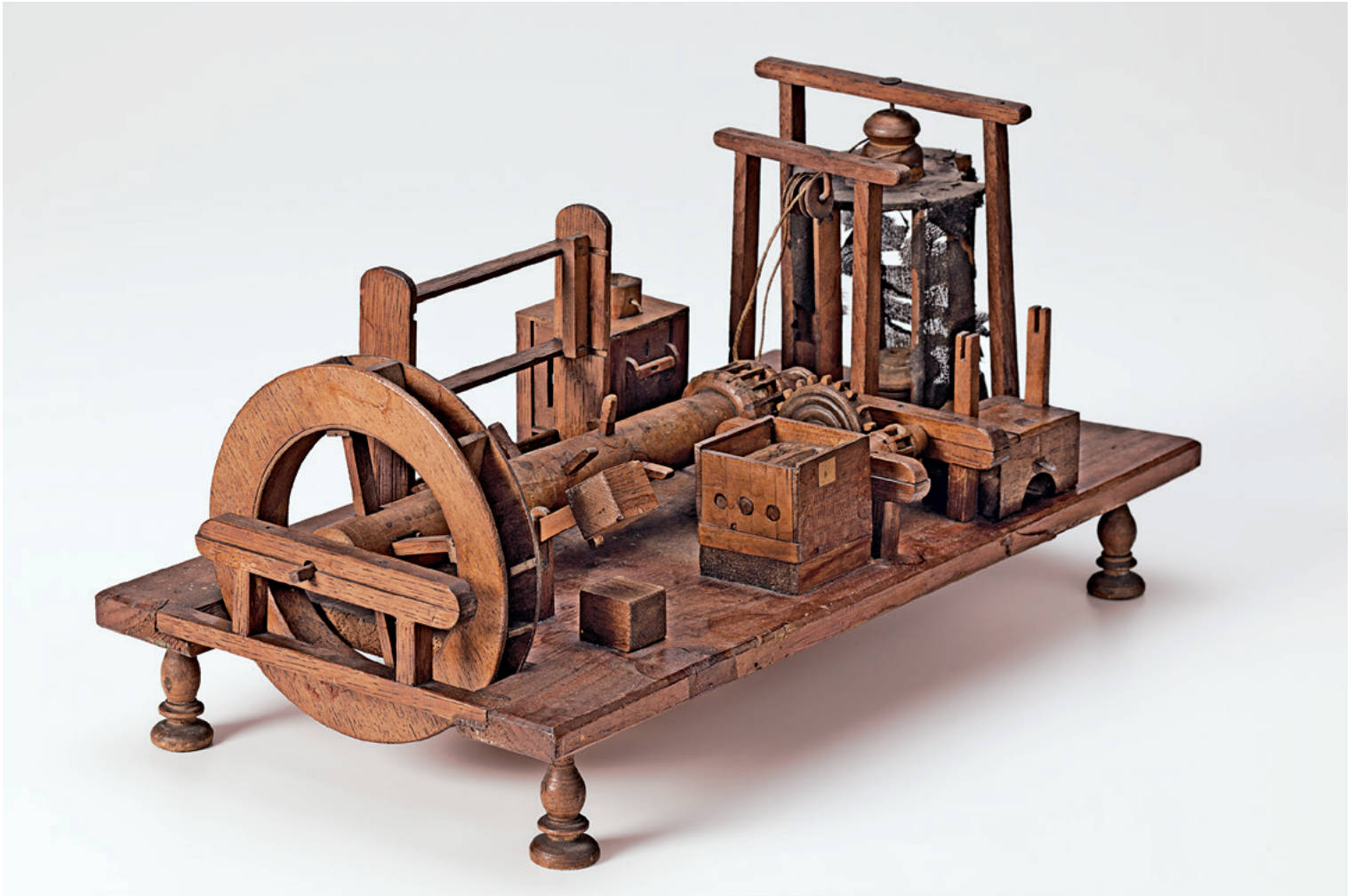
Kunstkammer-Hauptbuch braun
(Mitte 19. Jh.):

Nr. 6

Modell einer Rammmaschiene.

Literatur: unveröffentlicht





307 **Modell einer Kombination von Mühleneinrichtungen**

Um 1800

Holz. H. 23,5 cm, B. 44,5 cm, T. 24,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 9

Auf einem Grundbrett, das auf gedrechselten Füßchen steht, sind an ein Mühlrad mit Wellbaum verschiedene Gerätschaften angeschlossen. Im Uhrzeigersinn betrachtet kommt zunächst das Fragment eines Rahmengestells, dessen ausgestemmte Führungen auf ein Stampfwerk hinweisen. Der zweite Kasten könnte eine Schrotmühle darstellen. Es folgt eine zylindrische Sieb-

einrichtung, eine Putzmühle vermutlich, die über umgelenkte Riemen angetrieben wird. Schließlich das Fragment einer Presse, deren Anschluss an den Wellbaum aufgrund der fehlenden Teile unklar ist. Ein Walzenstuhl und ein Hammerwerk komplettieren die Vielfalt der Möglichkeiten, wie Mühlengerätschaften aller Art mit Wasserkraft angetrieben werden können. In diesem Modell wurden vorwiegend die Hilfsmittel einer Ölmühle vorgestellt. [FL]

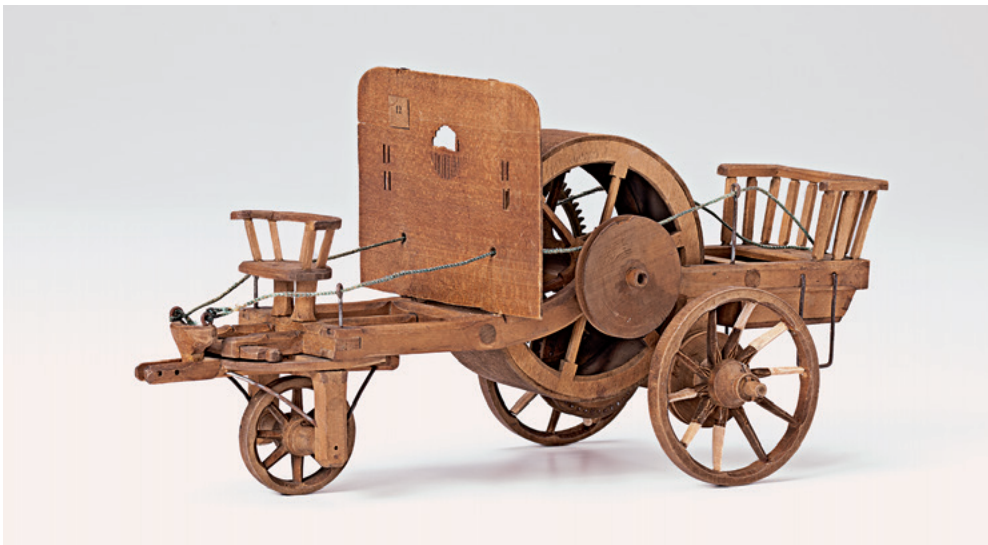
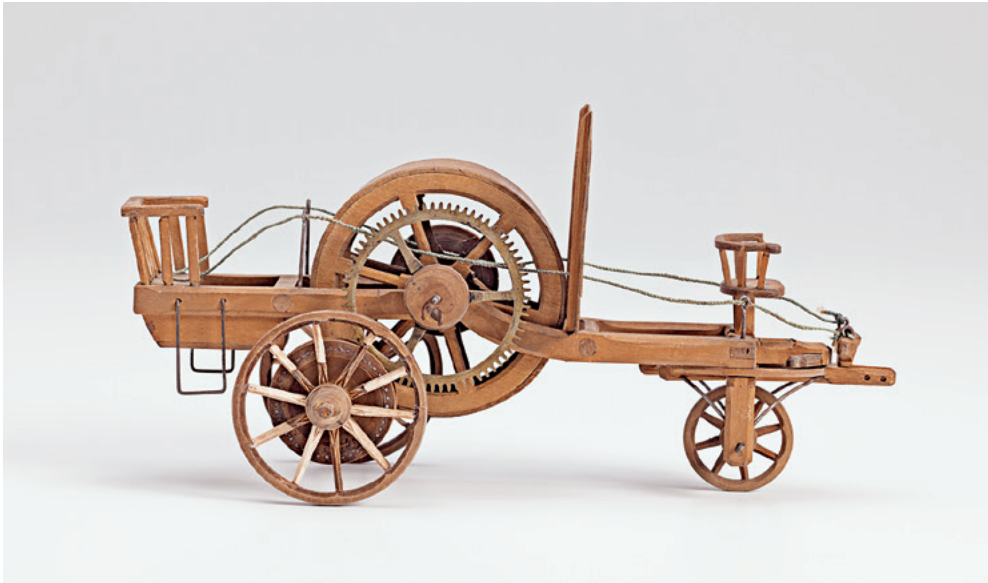
Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun
(Mitte 19. Jh.):

Nr. 9

Modell verschiedener kombinierter Vorrichtungen als Hammer, Stampfmühle, Walzenmühle, Putzmühle, Schraubenpresse.

Literatur: unveröffentlicht



308 **Modell eines Fuhrwerks, möglicherweise zur Landvermessung**

18. Jh.

Holz, Messing. H. 13,0 cm, B. 26,0 cm, T. 12,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 12

Die genaue Funktionsbestimmung dieses Fahrzeugmodells ist nicht geklärt. Erkennbar ist, dass das dreirädrige Fahrzeug von einem Zugtier gezogen werden soll. Die dazu notwendige Deichsel ist zwar nicht erhalten, die Aufnahme dazu am Vorderwagen aber eindeutig. Die Vorderachse ist einrädrig, das Fahrzeug also sehr wendig in Kurven. Zwei Sitze sind vorhanden, ein

einzelner Sitz über dem Drehpunkt des Vorderrads und ein Doppelsitz ganz hinten am Wagen. Ein langes Seil, das von der Vorderachse ganz nach hinten führt, deutet darauf hin, dass die Lenkung vom hinteren Doppelsitz aus geschah. Allerdings ist die Sicht dort durch den in der Mitte montierten Schild eingeschränkt. Auch ist das Seil (heute) an den Ösen der Vorderachse festgeknotet, eigentlich müsste es aber als Leitseil durchgeführt sein und bis zu den angespannten Zugtieren reichen. Doch das kann durchaus später zur Sicherung oder aus Unverständnis geschehen sein. Die Hinterachse hat in Fahrtrichtung rechts

ein Hohltrieb Zahnrad, in das zur Übertragung der Kraft auf die große Trommel ein Zahnrad eingreift. So wird die Umdrehung des Rades – sofern die These stimmt, dass es sich um ein Fahrzeug zur Landvermessung handelt – in vergrößertem Maßstab auf die Trommel übertragen und war dort gut ablesbar. Man konnte also bequem und exakt auf Überlandfahrten die gefahrene Strecke messen. Wackeliger wird die These bei der Funktion des Schildes in der Fahrzeugmitte, der durch die Schlitzte möglicherweise ein Hilfsmittel zur Orts- oder Höhenbestimmung war. Auch der Nutzen der Riemenscheiben auf der linken Fahrzeugseite ist nicht klar, denn eine Doppelung der Kraftübertragung ergibt keinen Sinn, sie würde eher die Kurvenfahrten erschweren. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun

(Mitte 19. Jh.):

Nr. 12

Modell eines durch ein Trettrads bewegten Fuhrwerks

Literatur: unveröffentlicht

309 **Modell einer Feuerwehrleiter**

Um 1800

Holz, Metall. H. 66,0–100,0 cm, B. 32,0 cm,

T. 23,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 20

In der handwerklichen Ausführung recht ähnlich dem zweiten Modell (Inv. Nr. KK braun 13), bringt dieses Modell weitere Innovationen: Die Leiter konnte in engen Gassen auf einem Drehkranz gedreht werden und sie war auf den obersten zwölf Sprossen abklappbar, so dass damit selbst in einer engen Gasse eine Leiterbrücke in ein gefährdetes Haus gebildet werden konnte. Das Retten von Menschenleben und von Sachwerten stand im Fokus solcher handwerklicher Erfindungen. Frühe fahrbare Leitern auf Wagen sind seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Fachliteratur zu finden, Drehleitern sind aus der Zeit um 1800 aus Paris, Bern und Baden bei Zürich bekannt, aber auch aus Knittlingen: dort hat 1808 der Wagnermeister Andreas Scheck (1768 – nach 1808) aus Lienzingen eine solche Drehleiter gebaut, die bis 1948 im Dienst war.¹ [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun (Mitte 19. Jh.):

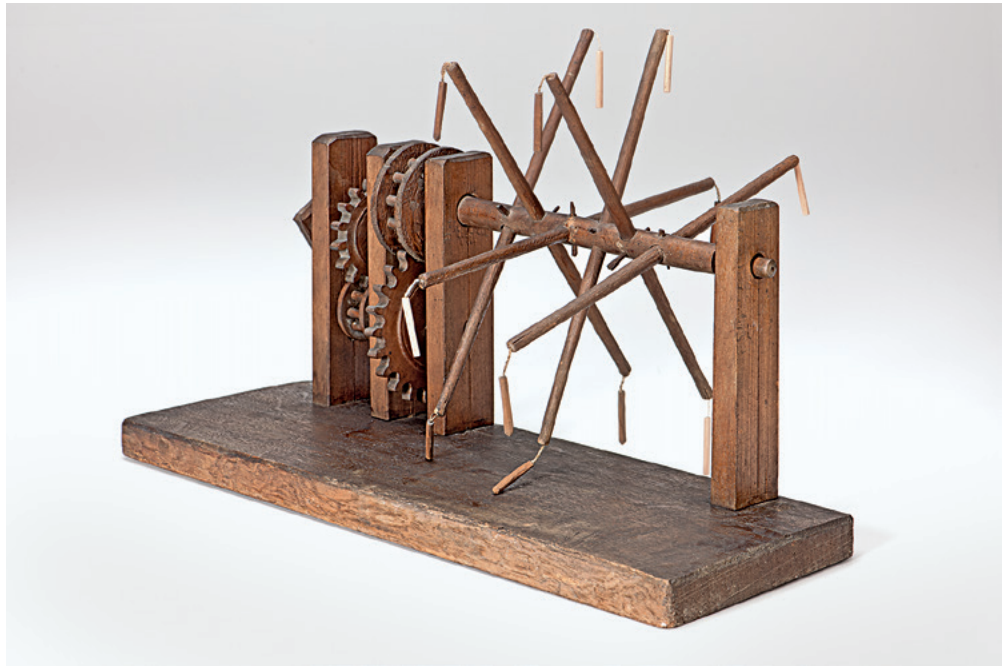
Nr. 20

Modell einer Feuerleiter

Literatur: unveröffentlicht

¹ Hornung 1990, S. 46f.





310 **Modell eines Dreschapparats**

Ende 18. / Anfang 19. Jh.

Holz. H. 32,0 cm, B. 48,0 cm, T. 28,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 21

Einige Dreschflegelkomponenten wurden nach Vorbild restauratorisch ergänzt.

Über ein doppelt übersetztes Zahnrad-Hohltrieb-Getriebe wird eine Welle angetrieben, in die zwölf gewöhnliche Dreschflegel eingesetzt sind. Durch die Rotation ahmt dieses Gerät die Tätigkeit von sechs Flegeldreschern nach und verspricht enorme Arbeitskraftersparnis. Lediglich die Transportbewegung

der Getreidehalme ist nicht gelöst. Zeitgenössische Lösungen, die auf einem ähnlichen Konstruktionsprinzip beruhen, legen eine Drehscheibe unter das Gestell, sodass das Dreschgut entnommen, gewendet oder neues aufgelegt werden kann. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun (Mitte 19. Jh.):

Nr. 21

Dreschmaschiene.

Literatur:

Krünitz 1773–1858, Bd. 9, S. 522.



311 Modell eines Beetpflugs

Um 1800

Holz, Metall. H. 13,0 cm, B. 40,0 cm, T. 13,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 30

Dieses Modell zeigt einen sogenannten „altdeutschen Beetpflug“, wie er seit dem 13. und bis ins 19. Jahrhundert verbreitet war. Manche dieser Pflüge hatten noch einen zweirädrigen Pflugkarren, so wie dieser, worauf die Bohrungen im Pflugbaum (Grindel) hindeuten. Ein solcher Pflug wurde mittels eines Waagscheits an ein Pferde-

oder Ochsespann mit Doppeljoch angehängt, das Vorschneidemesser ritzte den Boden an und die Pflugschar drang in das Erdreich ein und warf Schollen auf, die vom seitlichen Streichbrett umgelenkt und zur rechten Seite geworfen wurden. Der Landwirt führte den Pflug an den zwei Handhaben (Sterzen). Das zu pflügende Ackerbeet wurde in zwei Hälften geteilt, beim Frühjahrspflügen wurde außen begonnen, das heißt die Furchen wurden nach außen geschlagen, im Herbst wurde innen begonnen. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun
(Mitte 19. Jh.):

Nr. 30

Pflug

Literatur:

Lohss 1954, S. 2.



312 **Modell eines fünfscharigen Pfluges**

1764 (inschriftlich)

Holz, Metall. H. 15,5 cm, B. 37,0 cm, T. 5,5 cm

Beschriftung: *Christian Philipp Sauter 1764*,
mit Tusche auf der Seite der Sohle

LMW, Inv. Nr. KK braun 31

Fünf Vorschneidmesser sind in den breit ausgebauchten Pflugbaum eingekeilt. Sie ritzen den Boden auf und sorgen so für eine Bodendurchmischung nach der Saat. Die Samen werden auf diese Weise gut mit Erde bedeckt, aber nicht in tiefere Erdschichten gebracht. Die Tiefenbegrenzung ist an der Griessäule einstellbar. Der Landwirt hält das Gerät an zwei Handhaben (Sterzen). Eine Bohrung vorne am Pflugbaum weist darauf hin, dass für diesen Pflug ein Rad-vorgestellt, ein sogenannter Pflugkarren, vorgesehen war. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun

(Mitte 19. Jh.):

Nr. 31

Pflug

Literatur:

Krünitz 1773–1858, Bd. 112, S. 289.



313 **Modell einer Sämaschine**

2. H. 18. Jh.

Eichenholz. H. 14,0 cm, B. 53,0 cm, T. 17,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 44

Bei dieser Sämaschine ist der ganze Sämechanismus kompakt verbaut. Vorschneidmesser ritzen den Boden, hohle Pflugscharen sind an den Saatgutbehälter angeschlossen und werfen das Saatgut direkt in die Furche, wo es sogleich von den nachgeordneten Aussaatscharen wieder mit Erde überworfen wird. [FL]

Quelle:

Kunstkammer-Hauptbuch braun

(Mitte 19. Jh.):

Nr. 44

Pflug mit Sävorrichtung

Literatur:

AK Stuttgart 2006, S. 292, Kat. Nr. 436.¹

¹ Dort wurde behelfsweise eine Ersatznummer vergeben, die Kunstkammer-Zusammenhänge waren noch nicht erforscht.

314 **Modell einer Butterstampfmaschine**

Ende 18. Jh.

Holz, Metall. H. 26,0 cm, B. 23,0 cm, T. 18,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK braun 46

Zwei Butterfässer sind so angeordnet, dass die Butter-Sterl (damit wird die Butter geschlagen) jeweils abwechselnd auf- und niederstoßen. Butter entsteht, wenn kräftige Verwirbelungen im Fass auftreten. Ein Schwungrad sorgt für die Gleichmäßigkeit dieser Bewegung.¹ [FL]

Literatur:

Krünitz 1773–1858, Bd. 7, S. 441.

¹ Ein Eintrag im Hauptbuch fehlt, anhand der am Objekt angebrachten Nummernaufkleber lässt sich das Modell jedoch ebenfalls der Kunstkammer zuordnen.





315 **Modell einer Feuerlöschspritze**

Um 1700

Holz, marmorierend bemalt, Messing. H. 35,0 cm, B. 37,0 cm, T. 22,0 cm

Beschriftet: Z

LMW, Inv. Nr. KK braun 47

Hebt man den von außen marmorierten Deckel dieser Feuerlöschspritze ab, so kommt eine Doppelkolbenpumpe zum Vorschein. Sie ist an das Schwungrad angeschlossen und wenn man dieses dreht, saugt die Pumpe Wasser an. Der Bediener der Feuerlöschspritze musste in den Kasten Wasser einfüllen, das dann aus dem verstellbaren und

beweglichen Strahlrohr spritzte. Die Vorführung dieses Modells hat sicher schon damals Spaß gemacht, denn vermutlich konnte schon das Modell der Löschspritze recht weit spritzen. [FL]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 23, S. 81 (1705–1723):

Im IV. Gefach der Kunstkammer mit der Nummer „Z“ beschrieben:

Eine Modell einer Wasserspritzen, in einem mit oelfarb angestrichenen höltzernen Kästlein 13 Zoll lang 4 ½ breit und 14 Zoll hoch. Die innere Structura ist von Messing, und wird das Werck mit einem rad gedreht.

Das Objekt wurde 1754 in einem Verzeichnis (HStAS A 20 a Bü 49, Nr. 11) als Bestandsverlust gelistet, ist aber eindeutig noch da.

Kunstkammer-Hauptbuch braun (Mitte 19. Jh.):

Nr. 47

Feuerspritze.

Literatur: unveröffentlicht



Möbel

Fritz Fischer

Schon bald nach der Gründung der Stuttgarter Kunstkammer berichteten prominente Besucher von Prunkmöbeln, die sie dort gesehen hatten. 1602 hielt Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (reg. 1592–1627) in seinem Reisetagebuch fest, dass ihm bei der Besichtigung „ein schreibthresor mitt silber beschlaghen¹ sowie ein schöner marmorsteiner Tisch²“ aufgefallen seien. Welchen Tisch er bewundert hat,³ muss allerdings offenbleiben, denn laut älteren Inventaren⁴ enthielt die Stuttgarter Kunstkammer gleich mehrere Tische,⁵ deren Platten mit Marmor eingelegt waren.

Auch der zweite prominente Besucher, von dem sich ein Bericht erhalten hat, der international tätige Unternehmer und Kunstagent Philipp Hainhofer (1578–1647), schreibt 1616 über prachtvolle Möbel in der Kunstkammer des damals herrschenden Herzogs Johann Friedrich

Detail des Holzfußes des sogenannten „Musiktisches“, Sebastian Rottenburger (um 1565–1620), Kaspar von der Sitt (1586 nachweisbar) und Gioseffo Biffi (nachweisbar 1596–1606), Stuttgart (?), um 1599, LMW (Kat. Nr. 317).

¹ Ein solches Möbel hat sich in den Beständen des Landesmuseums nicht erhalten.

² Zitiert nach Kümmel 1997, S. 199. Murhardsche Bibliothek Kassel, 4 Ms. Hass. 66, I, fol. 42r (1602).

³ Fleischhauer vermutet, dabei habe es sich um den sogenannten Musiktisch gehandelt. Dieser Hypothese ist – abgesehen von der falschen Materialangabe – schon wegen des sehr spezifischen, ganz auf das Lob des herrschenden Herzogs Friedrich von Württemberg abgestimmten Dekors mit Skepsis zu begegnen, zumal ihn Philipp Hainhofer in seinem ausführlichen Bericht nicht erwähnt. Fleischhauer 1976, S. 3

⁴ HStAS A 21, Bd. 18 a, b, c.

⁵ Unter den erhaltenen kommen die Tische mit den Inv. Nr. 1944-30 und 31 infrage. Sie lassen sich um 1600 datieren.

(reg. 1608–1628). In den ersten beiden von insgesamt drei Räumen der Kunstkammer stünden „ein grosser Tresor, von schön Inndianischem Holtz“ und „ein Inndianischer grosser Schreibtisch⁶ mit Jaspiss, Agaten, und Lapislazolj Blaten eingelegt“⁷, im dritten ein Tisch⁸ „von Ebono Holtz, mit Silber, und den schönsten stainen Blatten, alss von Agat, Carniol, Lapislazolj, Jaspiss, Brassme⁹, Helitropj und dergleichen Stainen eingelegt, und ist diss wohl ain schöne tavola di rimesso“.¹⁰ Nebenbei erwähnt Hainhofer auch Gebrauchsmöbel, die allein der Präsentation von Gegenständen dienten. Er hat „etliche Tisch mit Sammetin Teppichen, auch mit lidernen Türggischen Teppichen bedeckt gefunden, voller schöner Sachen stehend“, ferner eine „lange Tafel“, auf der verschiedene Geschirre präsentiert wurden. In den wenige Jahre später entstandenen Inventaren

von 1621¹¹, 1634¹² und 1638¹³, in denen die Mobilien des herzoglichen Schlosses aufgelistet sind, werden unter anderem auch die Möbel genannt, die in der Kunstkammer aufgestellt waren. Sie war damals in drei Räumen zum Garten hin im dritten Stock des Schlosses untergebracht. Im ersten, als *KunstCammer* bezeichneten Raum standen laut dem Inventar von 1634 allein ein Dutzend Tische, darunter wohl die Schaustücke, die Landgraf Moritz und Philipp Hainhofer gesehen hatten, und weitere Prunkmöbel wie zum Beispiel *ein viereckter Tisch [...] mit einem Blat von allerhand schönen stainen, mit Silber, Gold und Berlinmutter eingelegt, samt einer runden ledernen Decke und ein schön eingelegter Tisch mit einem vierecketen geballierten Alabasterstein oder ein Tisch oben mit einem schönen Malwerk, der Fuss schön ausgeschnitten und mit Gold gezieret*.¹⁴

Nachdem sich das Land von den katastrophalen Folgen des Dreißigjährigen Krieges etwas erholt hatte und auch eine angemessene Hofhaltung wieder möglich geworden war, entschloss sich Herzog Eberhard III. von Württemberg (reg. 1628–1674) im Jahre 1669, die Bestände der Kunstkammer aus dem Schloss auszugliedern und sie fortan im Alten Lusthaus zu zeigen. Für Besucher war die Kunstkammer nun leichter zugänglich als im Residenzschloss, wo die herzogliche Familie wohnte und Hof hielt. Zudem war sie in ein geeignetes Umfeld eingebettet, denn die Stuttgarter Gartenanlagen mit dem berühmten Neuen Lusthaus und der Grotte zählten noch immer zu den touristischen Attraktionen im Reich. Diese Öffnung der Kunstkammer spie-

⁶ Laut Fleischhauer identifizierbar mit dem sogenannten Mömpelgarder Kabinett, wohl eine venezianische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Herzog Friedrich in Venedig gekauft haben könnte. Staatliche Schlösser Baden-Württemberg, Inv. Nr. B 331. Fleischhauer vermutet ferner, dass das Mömpelgarder Kabinett (so heißt das Möbel seit 1870, als es unter dieser Bezeichnung im Testament von König Karl von Württemberg (reg. 1864–1891) erwähnt wird) identisch sei mit einem Möbel, das im Nachlassverzeichnis von Herzogin Sibylla von Württemberg (1564–1614), der Witwe von Herzog Friedrich I. von Württemberg als *ein schwartzer mit Gold musierter Schreibtisch: inwendig mit Marmor eingelegt* erwähnt wird. HStAS G 60 Bü 8 (1616), S. 47; Fleischhauer 1976, S. 6, Anm. 40. Zuletzt zu dem Möbel: Hellbing 2005, S. 119–122, Anhang 6.

⁷ Zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 306.

⁸ Zitiert nach von Oechelhäuser 1891, S. 307. Möglicherweise handelt es sich bei dem erwähnten Tisch um einen der beiden Tische, die im Landesmuseum mit den Inv. Nr. 1944-30 und 1944-31 aufbewahrt werden und aus der Kunstkammer stammen.

⁹ Laut von Oechelhäuser ist damit Prasem (grüner Quarz) gemeint. Von Oechelhäuser 1891, S. 332, Anm. 2.

¹⁰ Bezeichnet laut von Oechelhäuser einen Mosaiktisch. Von Oechelhäuser 1891, S. 332, Anm. 3. Fleischhauer glaubt hingegen, es müsse „commesso“ heißen. Fleischhauer 1976, S. 14, Anm. 15.

¹¹ HStAS A 21 Bd. 18a.

¹² HStAS A 21 Bd. 18b.

¹³ HStAS A 21 Bd. 18c.

¹⁴ HStAS A 21 Bd. 18b, fol. 39r.

gelt sich auch in ihrer Einrichtung wider, wie sie sich mithilfe der Inventare jener Zeit rekonstruieren lässt. In der wohl 1699 entstandenen Inventarliste der *HoffMeubles in der fürstlichen KunstCammer*¹⁵ sind auch Möbel genannt, die nicht allein für den Herzog und seine Familie bestimmt waren, sondern wahrscheinlich auch den Besuchern der Kunstkammer dienen sollten. So sind zum Beispiel 19 Sitzmöbel aufgeführt, nämlich *zwölf mit grün Tuoch beschlagene Sessel und seidene Franzen daran sowie sieben LiehnenStühl*. Unter den Tischen sind die schon mehrfach erwähnten Prunkstücke gelistet, aber auch noch mehr Gebrauchsmöbel. So sind sechs Tische *unter Tuch* verzeichnet, auf die man Gegenstände postieren konnte, um sie eingehender zu betrachten. Außerdem gab es eine *lange Tafel mit vielen Schubladen*, die vielleicht aufgezogen werden durften. Historisch interessierte Besucher im Blick, weist der Schreiber der Liste auf die Funktion eines Tisches¹⁶ besonders hin: Auf dem achteckigen Tisch mit einer Platte aus Stuckmarmor – sie zeigt das württembergische Wappen, wie es zur Zeit Herzog Friedrichs (reg. 1593–1608) verwendet wurde – seien *alle fürstl. (?) getauft worden*. Möglicherweise standen auf dem Tisch sogar die bei den Tauen verwendeten Gerätschaften. Jedenfalls sind in dem Inventar auch *ein ziehernes Gießfaß samt einem ziehernem Handbeket* erwähnt.¹⁷

Was sich in der Auflistung der Hofmöbel¹⁸ aus dem Jahr

1699 eher zwischen den Zeilen herauslesen lässt, wird im ungefähr zehn Jahre später angelegten Kunstkammerinventar¹⁹ viel deutlicher formuliert: Zumindest bei der Beschreibung der Möbel, die er unter den frei aufgestellten Gegenständen erfasste, liefert der Kunstkammerer Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) viel mehr als eine positivistische Auflistung, denn er schildert auch den sinnlichen Reiz der Möbel, ihren möglichen Unterhaltungswert für die Besucher. Schuckard beschreibt elf Tische. Den ersten, der als „Musiktisch“²⁰ in die Literatur eingehen wird, erläutert er in einer ungewöhnlichen Ausführlichkeit, die den Rahmen eines Inventareintrags bei Weitem sprengt: Sein Eintrag für diesen einen Tisch umfasst 16 Seiten; dabei geht er fast nur auf die Darstellungen auf der Platte ein. Um den Fuß des Tisches, die kunstvolle Arbeit des Schreiners zu erwähnen, genügen ihm ein paar Zeilen. Die Platte beschreibt er vom äußeren Rand zur Mitte hin, alle acht Limbi stellt er einzeln vor, manchmal sogar mit einer illustrierenden Zeichnung. Es ist kaum anzunehmen, dass Schuckard selbst in der Lage war, die höchst komplexe Ikonografie der Dekoration so detailliert zu beschreiben. Deshalb ist zu vermuten, dass Kaspar von der Sitt (1586 in Amberg nachweisbar) mit seiner Steinplatte auch eine ausführliche Beschreibung derselben an den Stuttgarter Hof geliefert hat, aus der Schuckard zitieren konnte. Jedenfalls macht die ausführliche Beschreibung die Quintessenz der vieltelligen Darstellungen auf den neun das herzogliche Wappen umgebenden Limbi eindrucksvoll deutlich:

¹⁵ HStAS A 20 a Bü 13 Nr. 1, o. P.

¹⁶ Inv. Nr. 1980-216. Siehe Kat. Nr. 316.

¹⁷ Es ist naheliegend bei diesem Ensemble aus dem damals in Mode kommenden Material Zinn an die berühmte Temperantia-Schale und die zugehörige Kanne zu denken, die François Briot (um 1550/60–nach 1616) vermutlich um 1585 für den Grafen Friedrich von Mömpelgard, den späteren Herzog von Württemberg schuf. AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 714, Kat. Nr. M 25, M 26, S. 724f. (bearbeitet von Anette Weber).

¹⁸ Auch sie ist in der Dienstzeit von Schuckard geschrieben worden.

¹⁹ HStAS A 20 a Bü 16–29 (zwischen 1705 und 1723).

²⁰ Inv. Nr. WLM 1048, Kat. Nr. 317.

Württemberg ist eingebettet in eine höchst komplexe Weltordnung.

Den zweiten Tisch beschreibt er als Wunder der Natur: ein Tisch mit einer Platte aus rarem, schwarzem Marmor, *Worinnen die Natur allerley Wundersachen präsentiert, alß Schnecken, Raupen, Würmer, Papilions mit außgedehnten Flügeln, Muscheln und allerhand [...] Conchilien.*²¹ Um die besondere Qualität des dritten Tisches zu veranschaulichen, benutzt er ein Bild: Die Tischplatte sei aus Marmor, der gräulich erscheint, wie *die Wolcken am Himmel, wan selbiger theils wolckicht theils durchscheinend ist.*²² Im vierten und fünften sieht er handwerkliche Virtuosenstücke, zwar *anzusehen wie gesprengelter Marmel aber Gips undt Stuccador Arbeit*²³. Dazu passt für Schuckard die raffinierte Herstellung der *indianischen* Tischdecke, die auf einem der beiden liegt: *so von den Schalen oder Hülsen der Cocos Nuß gesponnen wird, sehr fleißig ausgearbeitet, rings umher mit langen Fransen von eben gedachter Cocos Nuß Hülsen*²⁴. Der siebente Tisch beeindrucke mit *einer sehr schöne[n] runde[n] gelbe[n] marmelsteinener[n] polierte[n] Tafel, alles reflektierend wie ein Spiegel: [...] wan man zu unterst die Augen nah dran helt, praesentiert sich der gantze Saal und die kunstreiche Decke desselben, samt allen oben aufgehengten Dingen.*²⁵ Der achte und neunte Tisch sprächen sogar den Geruchssinn der Besucher an, es seien zwei rare Stücke aus *purem Zitronenholz*, sie *geben bey warmen Wetter einen lieblichen Geruch durch den ganzten Saal, wie auch, wan man hart draufrührt*²⁶.

Bei der Beschreibung der letzten beiden Tische zielt Schuckard auf ihre hohe Funktionalität ab. Sie belegt, dass man sich auch auf unehrenhafte Besucher der Kunstkammer einzustellen wusste: Der zehnte Tisch, *eine lange viereckige Tafel mit 54 Schubladen, und in der Mitt mit einem großen Raum, ist so gemacht, daß mit eisernen Gittern auf allen Seiten alles verschlossen werden kann.* Der elfte ist *ebenfalls ein lang viereckiger Tisch, unter welchem sechs vergitterte Gefach mit fossilily Canstadiensibus, wiederum auff solchem ebenfals in einem gestricktem Trath Gitter, dergleichen Fossilia in ziemlicher Größe sich finden, worüber – wohl zum Schutz vor Staub – ein grüner Teppich gezogen*²⁷.

Etwa zur selben Zeit als Schuckard begann, seine umfangreichen Inventare zu verfassen, nämlich im Jahre 1704, erhielt Johann Ludwig Som (tätig: um 1705/1725) aus Lindau 30 Gulden für einen *Kupferstich wegen der Kunstkammer*.²⁸ Vermutlich handelt es sich bei dem Kupferstich um jenen mit „Ludwig Som fec.“ bezeichneten, der dem Betrachter das Alte Lusthaus von außen zeigt und ihm zugleich einen Blick in die württembergische Kunstkammer ermöglicht.²⁹ Aber: Entspricht die Darstellung von Som der Wirklichkeit, sah die württembergische Kunstkammer im Jahre 1704 tatsächlich so aus, wie der Kupferstich glauben macht? Die dargestellten Möbel lassen sich jedenfalls alle identifizieren: An den Wänden stehen in einer zwei- und einer viertürigen Variante die verglasten Kästen, die blau gestrichen gewesen sein sollen. Entlang der Mittelachse sind drei

²¹ HStAS A 20 a Bü 24, S. 82.

²² HStAS A 20 a Bü 24, S. 83.

²³ HStAS A 20 a Bü 24, S. 83.

²⁴ HStAS A 20 a Bü 24, S. 83.

²⁵ HStAS A 20 a Bü 24, S. 84.

²⁶ HStAS A 20 a Bü 24, S. 84.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 24, S. 83.

²⁸ HStAS A 256, Bd. 187, fol. 316r, Nr. 911.

²⁹ Das Blatt ist unten rechts bezeichnet: „Lud. Som fec.“. Fleischhauer löst die Bezeichnung als Ludwig Sommer auf (nicht im Thieme Becker und im AKL) und datiert den Stich um 1670. Fleischhauer 1976, S. 84, 95. Zu Ludwig Som siehe: Thieme Becker 1937, 31. Bd.

Detail der Steinplatte des sogenannten „Musik-
tisches“, Sebastian Rottenburger (um 1565–1620),
Kaspar von der Sitt (1586 nachweisbar) und Gioseffo
Biffi (nachweisbar 1596–1606), Stuttgart (?), um
1599, LMW (Kat. Nr. 317).



Möbel aufgestellt. Vorn, dem Betrachter gegenüber, steht das bedeutendste, der sogenannte Musiktisch. Sein Erscheinungsbild entspricht bis ins Detail der Beschreibung von Schuckard: *Corpus [...] zwischen der Tafel und dem Fuß ist vierecht, kunstreich von Zierart und auf jeder Seiten vier Muscheln, und auf den Ecken dieses Corporis 4 Dorische Säulen.*³⁰ Und als ob es noch einer Bestätigung der so nachdrücklich erläuterten Ikonografie des Dekors der Platte bedurft hätte, steht auf derselben bzw. auf dem Mittelfeld mit dem württembergischen Wappen ein Globus. Hinter dem Musiktisch steht ein sehr langer Tisch – wohl der mit den hinter Drahtgittern präsentierten Fossilien und dem grünen Teppich als Abdeckung. Dahinter erkennt man einen weiteren Tisch, vielleicht ist der runde mit der gelben Marmorplatte gemeint. Selbst die im Kurzinventar genannten Lehnstühle sind auszumachen.

Wie in der Tischplatte aus gelbem Marmor *praesentiert sich der gantze Saal und die kunstreiche Decke desselben* auch in dem Stich, aber nicht *samt allen oben aufgehengten Dingen*³¹. Doch glaubt man dem Inventar von Schuckard hier gleichermaßen, so hingen auch zur Zeit von Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) noch alle möglichen ausgestopften Tiere von der Decke wie Schlangen, Krokodile, Schildkröten und Fische, Geweihe aller Art sowie zwei Priape von Walfischen. Aber nicht einmal den *messingenen Leuchter*, der in der Liste von 1699 genannt ist, stellt Som dar. Offenbar zeigt er dem Betrachter des Sticks, und damit dem zukünftigen Besucher, eine modernisierte, aufgeräumte Version der Stuttgarter Kunstkammer. Unter Herzog Eberhard Ludwig wird nicht mehr der enzyklopädische Anspruch gestellt, die Kunstkammer bilde die ganze Welt in einem Raum ab. Sie ist vielmehr eine Art Kunstmuseum geworden, analog der im neu errichteten Ludwigsburger Schloss eingerichteten Gemädegalerie.³² Und sie ist Teil der fürstlichen Repräsentation eines absolutistisch

auf tretenden Herrschers: An der Front des Raumes lässt Herzog Eberhard Ludwig zwischen zwei bronzenen Wappenschilden eine Marmorbüste³³ von sich aufstellen – dem Globus gegenüber, den Besuchern zur Schau. Im rechten der beiden Anräume, in die man hineinblicken kann, steht ein weiteres Möbel: ein Tisch, auf dem Gegenstände liegen und an dem wohl gearbeitet wird, denn es scheint eine Feder darauf zu stehen. An Möbeln mussten die Kunstkammerer im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts kaum mehr etwas Neues inventarisieren. Prunkmöbel wurden fortan ausschließlich zur Einrichtung der neuen Schlösser in Ludwigsburg und Stuttgart benötigt. Nachdem das Alte Lusthaus für den Neubau des Residenzschlosses um 1750 abgerissen worden war, führten die Kunstkammerer nun die Inventare vor allem, um bei den vielen Umzügen der Kunstkammer in verschiedene Notunterkünfte den Überblick über die Bestände zu behalten.

Die um 1600 für die Kunstkammer gefertigten Prunkmöbel stammten wohl zum größten Teil aus der Stuttgarter Werkstatt von Sebastian Rottenburger (geb. um 1565–1620). Er ist zu den besten Schreibern jener Zeit zu rechnen.³⁴ Für seinen künstlerischen Horizont spricht, dass er auch in Nürnberg, Prag, Wien und in Venedig tätig war,³⁵ für die Qualität seiner Arbeiten, dass er im Auftrag von Herzog Friedrich von Württemberg ein Möbel herstellte, das dieser im Jahre 1605 an den englischen Königshof schenken konnte.³⁶ Rottenburgers Arbeiten für die Kunstkammer der Herzöge von Württemberg sind aber mehr als reine Prunkmöbel. In ihrer die Sinne ansprechenden Virtuosität, die zudem Natur und Kunst zusammenbringt, sind sie Kunstkammerstücke par excellence.

³³ Laut Fleischhauer von Sebastian Zimmermann (um 1665–1728). Fleischhauer 1976, S. 95f.; HStAS A 20 a Bü 24.

³⁴ Zur Möbelkunst der Spätrenaissance im deutschen Südwesten zuletzt: Brandenburg 2014.

³⁵ Fleischhauer 1971, S. 392f.

³⁶ Fleischhauer 1971, S. 393.

³⁰ HStAS A 20 a Bü 24, S. 82.

³¹ HStAS A 20 a Bü 24, S. 84.

³² Siehe hierzu den Beitrag „Gemälde“ von Andrea Huber.



316 **Prunktisch**

Stuttgart, um 1600

Gestell: Eiche, Nussbaumholz, Riopalisander;

Platte: Scagliola. H. 80,5 cm, D. (orthogonal)

109,0 cm, (diagonal) 117,0 cm

Am Rande der Platte kaum leserlich, eine später (?) in schwarz eingeritzte Jahreszahl: 1568 (?)

LMW, Inv. Nr. 1980-219

Nur die Tischplatte und der Sockelring stammen noch aus der Zeit um 1600; der Mittelteil mit den

Arkaden und dem Gebälk stellen eine Rekonstruktion des 19. Jahrhunderts dar.

Auf einem achteckigen Sockel tragen acht Hermenpfeiler gequaderte Rundbogenarkaden. Darüber liegt ein profiliertes Kranzgesims, das eine farbige Stuckmarmorplatte mit dem württembergischen Wappen im Zentrum trägt.

Der Fuß des bislang unveröffentlichten Tisches weist motivisch Parallelen zu dem

berühmten Uracher Prunkbett¹ auf, das gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstand. Zwar handelt es sich beim Mittelteil des Fußes um eine Rekonstruktion des 19. Jahrhunderts, doch scheint diese das verlorene Original zumindest in groben Zügen zu wiederholen. Jedenfalls entspricht auch die Rekonstruktion der Beschreibung des Tisches in Johann Schuckards (1640–1725, tätig: 1690–1725) Inventar. Die Datierung des originalen Fußes in das

Ende des 16. Jahrhunderts lässt sich mit dem Wappen bestätigen, das die Tischplatte ziert. Es handelt sich um das ab 1593 gebräuchliche Wappen von Herzog Friedrich I. von Württemberg (reg. 1593–1608). Als er 1593 die Herrschaft in Stuttgart übernahm, ließ er, um auf seine Abstammung aus der Mömpelgarder Linie hinzuweisen, den mömpelgardischen Helm mit dem sogenannten Fischweiblein zwischen die Helme von Württemberg und Teck setzen.²

In einer kurzen Auflistung der in der Kunstkammer vorhandenen Möbel, die wohl im Jahr 1699 erstellt wurde, ist festgehalten, dass der Tisch eine besondere Funktion hatte: Auf ihm seien alle Kinder des Fürstenhauses getauft worden. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 13, Nr. 1, o.P. (1699/17(?)):
Ein achteckiger Tisch mit Stuckarbeit, worauf alle fürstl. (?) getauft worden seindt

HStAS A 20 a Bü 24, Unterfaszikel 9 , S. 83 (1705–1723):
Der sechste Tisch
Ein regular Achteck, helt im Diagonis 4 Schuh, von hart gegossener arbeit, wie ein rohtgesprengleter Marmel, darinnen das fürstliche Würtemb: Wapen, auf 8 säulen in thermes form der unterste fuß ist ein octogon.

HStAS A 20 a Bü 86, S. 1 (1771, mit Nachträgen um 1773):

Nr. 4
Ein 8. Eckigter – auf eben so viel Säulen, ruhender Tisch mit einem Blatt von röthlicher marmorierter Arbeit, worin in d. Mitte das Würtemb: Wappen eingelegt ist.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 97, fol. 3r (1776)
Zusatz: *Im Antiquitäten Zimmer*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 161r (1784–1791):
Ein achteckiger auf eben so vielen Säulen ruhender Tisch mit einem röthlich marmorierten Blatt [...] Unten in der Rumpelkammer im Herrenhaus beschrieben ver.
Zusatz: *inf. fol. 254*

Literatur: unveröffentlicht

¹ Brandenburg 2014.
² Lorenz 2010.

317 **Prunktisch. Sogenannter Musiktisch.**
Sebastian Rottenburger (um 1565–1620), Kaspar von der Sitt (1586 in Amberg nachweisbar), Gioseffo Biffi (nachweisbar 1596 – 1606)
Stuttgart (?), um 1599
Solnhofener Stein, hochgeätzt und farbig gefasst; Kupfer, graviert; Blindholz: Nadelholz; Massiv verarbeitet: Eiche, Nussbaum, Birnbaum, Linde; Furnier: Ahorn, ungarische Esche, Birkenmaser, Riegelahorn. H. 85,0 cm, D. 200,0 cm
Bez. um das zentrale Wappenfeld: *Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten vnd Herrn, Herrn Friderichen, Hertzogen zu Württemberg vnnd Teckh, Grauen zue Mumpelgartt, Herrn zue Heydenheim, Ritter beeder Königlichen Orden in Franckhreich und Engellandt, ist dises Werckh zue vnderthenigen Ehren vnd gefallen gemacht, im Jar. 1599.*
LMW, Inv. Nr. WLM 1048

Die Oberfläche ist stark überarbeitet, zahlreiche Ergänzungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Die ornamentalen oder figürlichen Füllungen der Nischen neben den Türen sind verloren. Ursprüngliche Farbigkeit weitgehend verloren.

Auf einer sechzehneckigen Plinthe mit reichen Intarsien steht ein quadratischer, gänzlich mit Einlegearbeiten überzogener Fuß, der eine runde Tischplatte trägt. In diese sind eine große Platte aus Solnhofener Stein sowie am äußeren Rand zwölf Messingtafeln eingelassen. Vor den abgeschrägten, mit durchbrochenem Roll- und Schweißwerk verzierten Ecken des Fußes stehen kanne-





lierte Säulen kompositer Ordnung. Die vier Seiten des Fußes – mit vier verschließbaren Türen zu einem furnierten Fach – sind mit Roll- und Schweifwerk eingelegt. Die farblich als Gegenstücke gebildeten Ornamente formen jeweils ein Kreuz, dessen Balken in Muscheln enden.

Um das Wappen Herzog Friedrichs von Württemberg (reg. 1593–1608) im Zentrum ist die Platte mit einer Vielzahl von konzentrischen Kreisen dekoriert: Direkt um das Wappen liegt ein *Calendarium perpetuum* mit den sieben Wochengöttern. Dann folgt eine Inschrift, die darauf aufmerksam macht, dass der Prunktisch im Jahre 1599 *zue vnderthenigen Ehren vnd gefallen* von Herzog Friedrich gefertigt wurde. Die nächste Zone bilden die Wappen von 35 württembergischen Städten und Ämtern. Daran schließen sich an die zwölf Bilder des Tierkreises, die 365 Tage des Jahres samt den unbeweglichen Festen, ein ornamentaler Fries mit einer zweifachen Folge der Zahlen eins bis zwölf, Darstellungen der zwölf Apostel sowie der vier Winde und – in den Zwischenräumen dieser äußersten Zone – eine „Geistliche Historia“, eine in 24 Strophen abgefasste Geschichte der Passion Christi. In die Messingtafeln am äußeren Rand des Tisches sind der Text und die Noten einer Huldigungskomposition an Herzog Friedrich geätzt. Die Tafeln sind so positioniert, dass das Stück – ein Madrigal für zwei fünfstimmige Chöre – von rings um den Tisch stehen-

den Sängern und Instrumentalisten aufgeführt werden kann. Zwei der Tafeln sind rund und geben lediglich den Text wieder. Die übrigen zehn ovalen Tafeln sind für die beiden Chöre zu zwei Fünfergruppen angeordnet. Jede Tafel ist individuell beschriftet, zeigt den für alle Beteiligten gleichen Text aber jeweils unterschiedliche Noten für die Stimmen *Canto, Alto, Basso, Tenore* und *Quinto*. Wegen der Doppelchörigkeit, den notierten Echos und der üppigen Klangentfaltung dürfte das Stück im damaligen Stuttgart hochmodern geklungen haben.² Die Komposition *per cantare o sonare*, die also wahlweise gesungen oder instrumental aufgeführt werden konnte, stammt laut Signatur von Gioseffo Biffi aus Cesena.³ Viel weiß man nicht über Biffis Stuttgarter Zeit: Ab 1597 war er Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, aber im Jahr 1600 schon wieder verschwunden und das in „unredlicher Weise“.⁴ Vermutlich stammt von Biffi nicht nur die Komposition, sondern auch der Text, mit dem Herzog Friedrich überschwänglich gefeiert wird. Am Ende lässt er die ausführenden Sänger selbst zu den Musikern werden, die „während der Himmel meinen Herrn ehrt, [...] mit dankbarer Stimme zusammen mit den Nymphen und Hirtinnen seinen Namen bis jenseits der Sterne hinaus klingen [lassen].“⁵

Schon bei den ersten Erwähnungen in den Museumsführern (1889, 1908) wird darauf aufmerksam gemacht, dass der Tisch auf

Johann Ludwig Soms (tätig: 1705/1725) Stich⁶ mit dem Blick in das Alte Lusthaus dargestellt und deshalb zum Bestand der württembergischen Kunstkammer zu zählen sei. Kurz darauf stellt Wallner⁷ (1912) den Tisch ausführlich vor und bringt ihn mit einer Kirchenkastenrechnung in Verbindung, in der es heißt, der Modist „Caspar von der Sytt“ habe „die Tischtafeln in das Lusthaus gethan“ und am 27. Oktober 1599 dafür 40 Gulden erhalten. Laut der Rechnung habe von der Sitt „auch dem Schreiner Anweisung gegeben, wie er das überig zurichten soll“.⁸ Wallner stellt die Steinplatte des Stuttgarter Möbels in eine Reihe mit ähnlichen Tischplatten aus der Werkstatt von der Sitts zum Beispiel für den Passauer Fürstbischof Urban von Trennbach (reg. 1561–1598),⁹ für die Kleine Ratsstube des Amberger Rathauses,¹⁰ für Herzog Wilhelm V. von Bayern (reg. 1579–1597),¹¹ für den Abt der Zisterzienser-Reichsabtei Kaisheim¹² sowie für Kurfürst Friedrich IV. von der Pfalz (reg. 1583–1610) und seine Gemahlin Luise Juliana (1576–1644).¹³ Fleischhauer (1971) belegt die Zugehörigkeit des Tisches zur Kunstkammer zusätzlich mit alten Inventareinträgen.¹⁴ Die Schreinerarbeit für den prunkvollen Fuß schreibt er dem Stuttgarter Hofkünstler Sebastian Rotenburger¹⁵ zu. Dabei hebt Fleischhauer hervor, dass die großförmigen Muster Rottenburgers „sich stark von den gewohnten Beschläg- und Rollwerkornamenten unterscheiden“.¹⁶ Die nachfolgende Literatur

liefert nur noch wenige neue Erkenntnisse. Kremer (2010) stellt die Hypothese auf, die Entstehung des Tisches mit den Huldigungen an Herzog Friedrich stünde im Zusammenhang mit dem Prager Vertrag vom 24. Januar 1599. Mit diesem hatte Herzog Friedrich eines seiner zentralen politischen Ziele erreicht: Gegen die Zahlung von 400.000 Gulden verzichtete Kaiser Rudolf II. (reg. 1576–1612) auf die Afterlehenschaft Württembergs, das Land erhielt endlich seine Souveränität zurück.

Der Prunktisch mit seinem prachtvollen Fuß, einem Bravourstück der süddeutschen Intarsienkunst, und der höchst komplex dekorierten Tischplatte samt dem integrierten Madrigal, das ihm die Bezeichnung „Musiktisch“ eingetragen hat, gehört zweifelsfrei zu den Hauptwerken der Stuttgarter Kunstammer. Bereits Fleischhauer (1976) hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Tisch vermutlich zu jenen wenigen Gegenständen gehört, die Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (reg. 1592–1627) bei seinem Besuch der Stuttgarter Kunstammer im Jahre 1602 aufgefallen sind. Jedenfalls bezieht Fleischhauer (1976) den entsprechenden Tagebucheintrag des Landgrafen, in der Stuttgarter Kunstammer stehe *ein schöner marmorsteiner Tisch*, auf das Möbel.

Welch zentrale Stellung der Tisch in der Stuttgarter Kunstammer innehatte, ist der Position zu entnehmen, die ihm Ludwig Som bei seiner Darstellung der Stuttgarter

Kunstammer im Alten Lusthaus zukommen lässt. Hält man Soms Darstellung in diesem Punkt für ein Abbild der Wirklichkeit, so stand der Tisch höchst prominent in der Mitte des ansonsten weitgehend leeren Saales. Wie sehr er auch als das ideelle Zentrum der Kunstammer wahrgenommen werden sollte, wird dadurch deutlich, dass auf der Tischplatte – glaubt man auch hier Soms Darstellung – noch ein Erdglobus¹⁷ aufgestellt war.

Das dem Dekor der Platte zugrundeliegende ikonografische Programm verbindet den christlichen Jahresablauf mit kosmologischen Prinzipien und mit dem Territorium Württembergs. Dieses anspruchsvolle Programm,¹⁸ das zudem auf Herzog Friedrich ausgerichtet ist, wird – bezieht man den Globus mit ein – auf die ganze Welt ausgedehnt.

Dieser herausragenden Stellung des Tisches in der Kunstammer entspricht auch seine Sonderbehandlung in den Inventaren. Kein anderes Objekt ist ausführlicher beschrieben: Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) widmet der Beschreibung des Tisches 16 Seiten. Sie ist so komplex, dass ihr vermutlich eine Erläuterung von der Sitts zugrunde gelegen haben dürfte, die dieser mit der Tischplatte geliefert hat. [FF]

Quellen:

HStAS A 282 Bd. 1335, o. P. (1599/1600):
Demnach Caspar von der Sytt, Modist unserm gnedigen Fürsten und Herrn ain sonnder Täfelin verfertigt, darnebst auch die Tischtafell in das Lusthaus gethan, auch dem Schreiner Anweisung gegeben, wie er das überig zurichten soll, ist von Sr. Firstlich Gnaden ain Dekret erfolgt, das ihme 40 fl. zur abfertigung zugestellt werden soll, welches den 27ten Oktobris Ann 1599 geschehen thut [...] 40 fl.

Murhardsche Bibliothek Kassel, 4 Ms. Hass. 66, I, 42r (1602):
ein schöner marmorsteiner Tisch

HStAS A 20 a Bü 13, Nr. 1, o. P. (1699/17(?)):
Ein große runde Tafel von Stuckator mit drin zwölf [...] himmlischen Zaichen und [...] musikalischen Blättern.

HStAS A 20 a Bü 24, S. 67–82 (1705–1723):
Der größte Tisch ist rund, helt im Diametro 7 Schu, ist hoch 3 Schu, die runde Tafel helt am äusersten rand in der Dücke 3 Zoll, und ist die ganze Tafel von stein, ohne der auserster Rand welcher 8 Zoll breit, ist von Holtz, mitt eingelegten 10 Messingen länglichten blatten, darauf ein Musikalisches Italiensches Stück von 10. Stimmen. Von 10. Umb die Tafel herumb stehenden Musicanten kann gesungen werden, welches Music Stück in das Messing samt ihren linien, noten und text eingegraben sind, der text solches stücks

lautet wie folgt: [...]

Es schließt sich eine insgesamt 16 Seiten lange, detaillierte Beschreibung der Dekoration der Tischplatte an.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 70, fol. 5–11 (1762–64)

HStAS A 20 a Bü 86, S. 1 (1771, mit Nachträgen um 1773):

*Ein großer runder künstlich gearbeiteter Tisch von Stein, u. einem breiten hölzernen Rand worinnen 10. länglichte, und 2. runde Mössingene Tafeln mit Music-Noten einge-
faßt sind. Die in dem alten Invenatrio de ao:
1762 vorkommende ganze 6. folia ausma-
chende Beschreibung davon wollte man,
ohnnöthige Weitläufigkeit zu vermeiden, hier
um so mehr auslaßen, als die dabey ange-
brachte künstliche Arbeit, und Figuren aus
sich selbst ganz verständlich sind.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 97, fol. 2r (1776)

Zusatz: *Steht im Saal*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 161r (1784–1791)

Zusatz: *In der academie bibliothek*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 247r (1791/92)

Zusatz: *Na befindet sich in dem Naturalien Cabinet.*

Literatur:

Stuttgart 1889, S. 21;

Stuttgart 1906, S. 80f.;

Stuttgart 1908, S. 90f.;

Wallner 1912 a, S. 396–433, 477–482,
520–525;

Wallner 1912 b, S. 179;

Falke 1924, S. 200;

Wallner 1932, S. 319;

Fleischhauer 1971, S. 321, 392;

Fleischhauer 1976, S. 3;

AK Heidelberg 1986, Bd. 2, S. 777,

Kat. Nr. P 15 (Rosemarie Stratmann-Döhler);

Rapp 1992, S. 28f.;

Gugenhan 1997, S. 82;

Kümmel 1997, S. 200;

Stuttgart 1998, S. 122, Kat. Nr. 96

(Fritz Fischer);

München 2008, Bd. 2, 2. Teil, S. 1049f.,

Kat. Nr. 3371 (Lorenz Seelig);

Kremer 2010, S. 252f.

¹⁰ Stadtmuseum Amberg, AK Amberg 2003, S. 276, Nr. 4.35. Amberg 2009, S. 20 (Judith von Rauchbauer).

¹¹ Berchtesgaden, Schlossmuseum, Inv. Nr. M III a 121. München 2008, Bd. 2, Teil 2, Kat. Nr. 3371, S. 1049 (Peter Diemer).

¹² Bayerisches Nationalmuseum, München; Schiedermaier 2001, S. 157f.

¹³ Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. R 1754; Seelig 2006, S. 38, 43.

¹⁴ Fleischhauer (1971) führt jedoch keine Stellen konkret an.

¹⁵ Sebastian Rottenburger fertigte wie zuvor in Venedig und Wien auch in Stuttgart Luxusmöbel, die selbst im internationalen Vergleich bestehen konnten und als diplomatische Geschenke eingesetzt wurden: Königin Elisabeth I. von England (reg. 1558–1603) erhielt einen „großen Wunderkasten“, die Pfälzer Kurfürstin Elisabeth Stuart (1596–1662) einen Schreibtisch. Fleischhauer 1971, S. 392f.

¹⁶ Fleischhauer 1971, S. 392.

¹⁷ Vermutlich handelt es sich hierbei um den Erdglobus von Willem Janszon Blaeu (1571–1638), der in den Beständen der Kunstkammer nachzuweisen ist. Siehe hierzu Kat. Nr. 269.

¹⁸ Vgl. auch das Programm, das der Ausstattung des Saales im Obergeschoss des Neuen Lusthauses zugrunde liegt. Weber-Karge 1989, S. 66–74.

¹ Im Wortlaut wiedergegeben bei Wallner 1912 a, S. 477–481.

² Rapp 1992, S. 29.

³ Wallner 1912 a, S. 413–433; Kremer 2010, S. 252, Anm. 48.

⁴ Kremer 2010, S. 252.

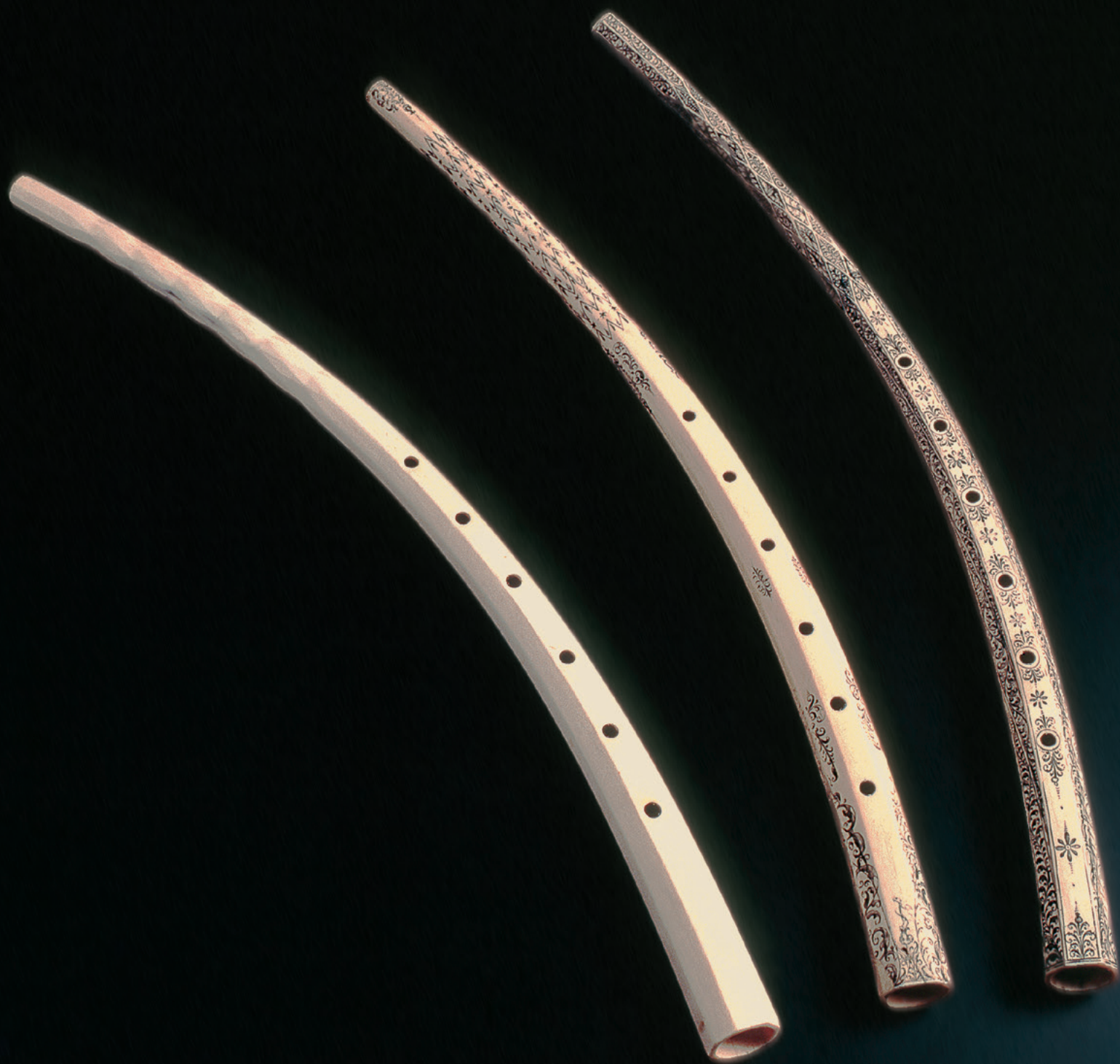
⁵ Der Text ist vollständig zitiert bei Wallner 1912 a, S. 398f.

⁶ Fleischhauers Bestimmung folgend gilt der Stich in der Literatur bislang als ein um 1670 entstandenes Werk eines Ludwig Sommer, der sich jedoch nicht nachweisen lässt. Fleischhauer 1976, S. 84. Zur Autorschaft von Som siehe den Beitrag Skulpturen von Fritz Fischer.

⁷ Bertha Antonia Wallner (1876–1956), Münchner Musikwissenschaftlerin.

⁸ Zitiert nach Wallner 1912 a, S. 396.

⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, AK Wien 1996, S. 60, Nr. 3.13 (Otto Biba); Sauer 2003, S. 157–164.



Musikinstrumente

Christian Breternitz

Während andere Objektgruppen in der Kunstkammer in einer großen Anzahl nachweisbar und erhalten sind, nehmen die Musikinstrumente eher ein Nischendasein ein. Dennoch spielen sie von Anfang an eine Rolle und sind bereits in dem 1624 erstellten Inventar einer Kunstkammer von Guth von Sulz dokumentiert.¹ Dieses Verzeichnis listet unter anderem eine größere Sammlung an elfenbeinernen Blasinstrumenten (Pfeifen bzw. Pfeiflein) auf. Es ist zu vermuten, dass dieses Inventar wahrscheinlich von Personen erstellt wurde, die der Musik und der musikalisch korrekten Begrifflichkeiten nicht oder nur wenig kundig waren. Denn dem Kenner wären diese, wenn nicht über eigene musikalische Praxis, dann sicher durch die beiden großen Traktate zu den Musikinstrumenten dieser Zeit, Sebastian Virdungs „Musica getutscht“² und Michael Praetorius' zweiter Teil seiner „Syntagma musicum“³, bekannt gewesen. Doch die Beschreibung eines der ersten erwähnten Musikinstrumente, eines Portativs, verdeutlicht, dass die Musikinstrumente nicht zum Spezialgebiet des unbekannten Verfassers dieses Inventars zählten.⁴ Ob sich unter den

Drei Zinken aus Elfenbein, vermutlich Süddeutschland, Ende 16./Anfang 17. Jahrhundert, LMW (Kat. Nr. 319).

¹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 4.

² Virdung 1511, hier vor allem fol. 5–13.

³ Praetorius 1619.

⁴ Vgl. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 135r: Der Verfasser des Inventars verwendet nicht den Namen „Portativ“, sondern umschreibt das Instrument wie folgt: *ein seltsames Pfeiffenwerck mit einem Clavier, und einem Blasebalg, welchen man bay an den Leib gürthen, und mit*

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

La Ciencias y las Artes (Die Wissenschaften und die Kunst), Adriaen van Stalbemt (1580–1662), um 1620/30, Museo del Prado (Madrid / Spanien).

zahlreichen Pfeifen oder Pfeiflein die erhaltenen drei Zinken der Kunstkammer befinden (Kat. Nr. 319), ist nicht eindeutig nachweisbar.⁵

Neben dem Portativ findet sich in den Akten von 1624 als weiteres Tasteninstrument ein Regal, welches in ein *kunstvolles Brettspiel aus eingelegtem Holz*⁶ integriert ist.

In den Folgejahren kamen weitere Musikinstrumente in die Kunstkammer. Die zwischen 1642 und 1665 erstellte Akte zu *Protocoll-, Inventur-, Decret-, Quittiv-, Lifferungs-*

Sachen listet ein *klein Clavicordium mit einem Clavier von weißem bein, in ein Futeral in Form eines Buc[h]es* sowie ein *große Baßgeigen, ohne den Bogen*⁷ auf. Das Clavichord findet sich auch in nachfolgenden Überlieferungen wieder.⁸

Einige Jahre später wird ein *Jägerhorn* in die Sammlung aufgenommen.⁹ Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) erwähnt in seinem zwischen 1670 und 1690 erstellten Inventarium Schmidlinianum ein *Jägerhorn, vier paßend rund [...] gedrehte Pfeiffen von Helfenbein* sowie ein *Jägerhorn von Bein*.¹⁰ Daniel

dem Arm trückhen [kann], wie eine Sackpfeiff.

⁵ Auf Zinken aus Elfenbein deuten möglicherweise folgende im Inventar genannte Objekte hin: *eine vierfach gepaßendt getrehte Pfeife aus Elfenbein; eine sechseckige, schregs getrehte Pfeiff aus Elfenbein mit scharfen Ecken; eine paßende und krumb getrehte Pfeiff aus Elfenbein*; vgl. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 136r.

⁶ Vgl. HStAS A 20 a Bü 4, fol. 135r.

⁷ HStAS A 20 a Bü 5, S. 10.

⁸ Vgl. HStAS A 20 a Bü 6, fol. 7r: Hier ist später handschriftlich *Clavicordium* zu *Clavicimbel* geändert worden. Vgl. HStAS A 20 a Bü 37, fol. 1v: *Kleines zerbrochenes Clavier in Form einer Bibel*.

⁹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 7, fol. 7.

¹⁰ SMNS, Inventarium Schmidlinianum, Abschnitt *Von Bein, Horn,*

Moser (1642–1690, tätig: 1669–1690), der in der Zeit um 1680 bis 1690 ein Inventar der Objekte anlegte, die sich im Zimmer über dem Gemach der Fürstin von Mömpelgard befanden, verzeichnet *zwei Chinesische Jägerhörner*.¹¹ Spätere Angaben geben Auskunft, dass diese beiden Hörner aus Elfenbein bestanden.¹² Das zwischen 1705 und 1723 angelegte Inventar von Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) beschreibt ein Horn aus Elfenbein. Aus den detaillierten Angaben lässt sich schließen, dass es sich hierbei um das erhaltene Hüfthorn (Kat. Nr. 15) handeln muss.¹³ Von Interesse ist hier auch der Eintrag für die Nummer 124 im Kunstkammer-Hauptbuch braun-blau des Landesmuseums: *Ein Jagdhorn von Elfenbein mit allerlei Jagdscenen auf dem portugiesischen Krug*, das früher als *chinesisch* angenommen wurde. Eine Nummer zuvor, also Inv. Nr. KK braun-blau 123, ist ein *Jagdhorn von Elfenbein so nicht oben, sondern fast in der Mitte eingeblasen wird* aufgeführt. Vermutlich handelt es sich also bei Inv. Nr. KK braun-blau 123 (nicht mehr erhalten) sowie Inv. Nr. KK braun-blau 124 (Kat. Nr. 15) um die beiden *Chinesische[n]* Jägerhörner aus dem Gemach der Fürstin von Mömpelgard. In den Inventaren des Antiquars Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) von 1762/63 findet sich ein Eintrag, dass *ein Paar kupferne kleine*

türkische Paucken und *ein Paar kleine Meßingne türkische Trompeten* in die Kunstkammer aufgenommen wurden.¹⁴ Doch auch größere Musikinstrumente fanden sich in der herzoglichen Kunstkammer. So verzeichnet das 1771 von Vischer fortgeführte Inventar *eine künstliche Orgel, mit einem fünffachen Claviere* sowie *ein großes Glockenspiel, mit 29 metallernen Glöcklein*.¹⁵ Die drei erhaltenen Zinken aus Elfenbein (Kat. Nr. 319) tauchen in den Inventaren unter dieser Bezeichnung erstmals 1776 bzw. 1784 auf.¹⁶ Da diese in einem Ausschussverzeichnis gelistet sind, müssen sie zu einem früheren Zeitpunkt als Kunstkammerobjekte gegolten haben. Das gleiche Verzeichnis führt ein *sehr fein und künstlich gearbeitetes Hüfthorn von Elfenbein auf*,¹⁷ dessen Beschreibung eindeutig zum erhaltenen Hüfthorn Inv. Nr. KK braun-blau 40 (Kat. Nr. 318) passt. Aufgrund der unterschiedlich verwendeten Begrifflichkeiten ist es teilweise schwierig, die Einträge in den Inventaren Musikinstrumenten zuzuordnen. So bezeichnet beispielsweise der Begriff „Jagdzing“ meist einen Zink, der aus Horn oder Bein (und in diesem Sinne auch

Holtz und dergleichen gedreht und geschnitzte Sachen.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 12, S. 60.

¹² Vgl. HStAS A 20 a Bü 85, S. 3: N[ummer] 20. *Ein Chinesisches Jagdhorn von Helfenbein. N[ummer] 21. Ein größeres Dito, so nicht oben – sondern fast in der Mitte angeblasen wird.*

¹³ Vgl. HStAS A 20 a Bü 20, fol. 19r: *Noch ein ander Horn auß Helfenbein, 15 Zoll lang, unten 2 1/2 Zoll weit, derhand (?) hohl, daß man darauf blasen kan, außwendig mitt allerhand figuren, wilten thieren, Jägern mit stirsen (?) Pfeil und bogen, auch andere seltsamen Figuren mehr, hat an 3 Orten Öselein und Löchlein, daß man ein Band oder Rhimen dardurch ziehen kan.* Zusätzlich zu diesen Angaben führt Schuckard an gleicher Stelle *zwey Jägerhörner auß Helfenbein auf.*

¹⁴ Vgl. HStAS A 20 a Bü 66, fol. 11r. Diese sind in den Kunstkammer-Hauptbüchern orange unter Nr. 37+38 (Pauken) bzw. Nr. 39+40 (Trompeten) verzeichnet, mit hoher Wahrscheinlichkeit aber nicht mehr erhalten.

¹⁵ HStAS A 20 a Bü 86, S. 2f.: Die Orgel ist unter Nummer 9, das Glockenspiel unter Nummer 11 verzeichnet. Siehe auch HStAS A 20 a Bü 104, fol. 10r: Als Nummer 10 ist hier des Weiteren ein *kleines Clavier, in der Form eines Folianten* aufgeführt. Das Glockenspiel findet sich bereits in dem in den Jahren 1752 bis 1754 von Wilhelm Friedrich Schönhaar (tätig: 1752–1762) erstellten Verzeichnis von Waffen und Geweihen, vgl. HStAS A 20 a Bü 34.

¹⁶ Vgl. HStAS A 20 a Bü 130, fol. 219v: *Drey Zinken von Helfenbein. In einem Futteral* (= Abschrift des Verzeichnisses *Ausschuss in Tisch B* von 1776, siehe HStAS A 20 a Bü 99d bzw. Bü 100). Die drei Zinken finden später Erwähnung in HStAS A 20 a Bü 137, fol. 39v: *Drey schöne Zincken von Elfenbein in einem Fuderal.*

¹⁷ HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v: *Nro. 14. Ein sehr fein und künstlich gearbeitetes Hüfthorn von Elfenbein. [...] [Der] unter[e] Theil [stellt] das Baad der Diana dar; nebst einem hierzu gehörigem Futteral.*

Dieses Bild wird aus urheberrechtlichen Gründen nicht angezeigt.

El Oído (Allegorie des Gehörs), Peter Paul Rubens (1577–1640), Jan Brueghel der Ältere (1568–1625), um 1610/20, Museo del Prado (Madrid / Spanien).

Elfenbein) gefertigt wurde. Aufgrund des verwendeten Materials waren jedoch auch die Ausdrücke Jagdhorn¹⁸ bzw. Jägerhorn gebräuchlich. Es ist naheliegend, aber nicht zweifelsfrei nachweisbar, dass die in den württembergischen Kunstkammerinventaren genannten Jagd- bzw. Jägerhörner aus Elfenbein Jagdzinken waren. Diese Blasinstrumente sind umso schwerer zu differenzieren, da der Begriff des Jagd- bzw. Jägerhorns auch für Hifthörner verwendet wurde. Sofern also in den Inventaren keine genauen Bezeichnungen oder Beschreibungen (wie zum Beispiel im Falle der Hifthörner Kat. Nr. 15 und 318) ausgeführt sind, lassen sich die konkreten Objekte hinter den Beschreibungen nur vermuten.

¹⁸ Auch Hörner aus Messing werden zum Teil als Jagdhörner bezeichnet. Dies macht die Zuordnung nicht einfacher.

Stellung der Musikinstrumente in der Kunstkammer

Die hochwertigen und meist besonders wertvollen Musikinstrumente der Kunstkammern waren in der Regel nicht primär Gebrauchsinstrumente, sondern wurden vorrangig als Kunstgegenstände bzw. Sammelobjekte angesehen. Dies trifft mit Sicherheit auch auf die Musikinstrumente der württembergischen Kunstkammer zu. Auch wenn, wie am Beispiel der drei erhaltenen Elfenbeinzinken zu sehen ist, die Instrumente durchaus gespielt wurden,¹⁹ werden diese dennoch nicht aufgrund ihres Klanges, sondern aufgrund des wertvollen Materials in die Kunstkammer aufgenommen worden sein. Gleiches gilt für die reich verzierten elfenbeinernen Hifthörner. Den Beschreibungen in den Akten folgend waren auch die Tasteninstrumente besondere

¹⁹ Dies ist vor allem an den Abgriffspuren rund um die Tonlöcher sichtbar.

Ausführungen und keineswegs „Standardinstrumente“. Wie die sogenannten chinesischen Jagdhörner zeigen, erfüllten die Objekte der Kunstkammer auch immer den Wunsch der Herrscher, sich exotische Gegenstände (oder das, was dafür gehalten wurde) in die eigene Umgebung zu holen.

Auskunft über den Stellenwert der Musikinstrumente können beispielsweise zeitgenössische Gemälde geben. Bildliche Darstellungen von Berufsmusikern, die sich im Dienste des Hofes oder der Kirche befanden, sind in den Werken des 17. Jahrhunderts selten. Meist sind es die wichtigen historischen Ereignisse wie beispielsweise feierliche Einzüge, Hochzeiten, Prozessionen, Schlachten oder Waffenstillstände, die auf Bildern oder Stichserien festgehalten wurden und die musikalische Szenen enthalten. Viel bedeutender, gerade für das Verständnis der Musikinstrumente in den Kunstkammern, sind jedoch die Musikinstrumente in den allegorischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts. Die Musik, verdeutlicht durch die Musikinstrumente, nimmt in der Regel Bezug auf das Hören als einen Teil der fünf Sinne. Darüber hinaus symbolisiert sie die Jugend und Sinneslust.²⁰

Im Gemälde „Die Wissenschaften und die Kunst“ (um 1620/30) von Adriaen van Stalbemt (1580–1662, Abb. auf S. 932) wird der Rang deutlich, den die Musikinstrumente auch in der württembergischen Kunstkammer einnehmen: die Musikinstrumente werden, dem antiken Verständnis folgend, als Teil von Kunst und Wissenschaft angesehen. Sie befinden sich im gleichen Raum wie Gemälde, Skulpturen und wissenschaftliche Instrumente. Auf diese Objekte konzentrieren sich auch die anwesenden Personen im Raum. Die Musikinstrumente, vergleichsweise unscheinbar im Hintergrund positioniert, finden nahezu keine Beachtung. Dennoch erfahren sie durch die Aufnahme in den Raum eine Wertschätzung. Eine ganz ähnliche Zusammensetzung lässt sich anhand der alten Inventare und Objektstandorte in der württembergischen Kunstkammer erkennen.

Ganz im Gegensatz hierzu steht das Gemälde „Das Gehör“ von Jan Brueghel dem Älteren (1568–1625) und Peter Paul Rubens (1577–1640), welches von den beiden flämischen Malern um 1617/18 gefertigt wurde (Abb. auf S. 934). Es zeigt ein musikalisches Kabinett mit einer Vielzahl von Musikinstrumenten, die an die Universalität der Klänge

erinnern. Denn Musikinstrumente dienen nicht nur zum kunstvollen Musizieren, sondern beispielsweise als Lockpfeifen für die Jagd zur Nachahmung, als Jagdzinken und Hörner zum Herbeirufen und als Glöckchen und Schellen zum Signalisieren. Das Gemälde zeigt Blasinstrumente (Schalmei, Krummer Zink, Stiller Zink, Blockflöten) und Saiteninstrumente (Cembalo, Violinen und Violen, Lira da Braccio, Pochette, Mandora).²¹

Im Vergleich der beiden Gemälde wird eine wichtige Unterscheidung für die Musikinstrumente der Renaissance und des Barock deutlich. Auf der einen Seite stehen die Musikinstrumente der „Instrumentenkammer“, die rege zum Musizieren genutzt wurden. Auf der anderen Seite stehen die Musikinstrumente der Kunstkammer, die, auch wenn sie ab und zu gespielt wurden, vor allem den Status eines Kunstobjekts innehatten.

Am Beispiel der erhaltenen Instrumentenverzeichnisse der Stuttgarter Hofkapelle aus dem Jahr 1589²² lässt sich ablesen, dass der „Gebrauchsmusik“ ein hoher Stellenwert beigemessen wurde. Denn gegenüber den vergleichsweise wenigen nachweisbaren Musikinstrumenten in der Kunstkammer verzeichnet der Bestand der Stuttgarter Hofkapelle im Jahr 1589 allein mehr als 100 Zinken. Hinzu kommt eine Vielzahl an weiteren Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten. Dieses Inventar gibt teils genaue Auskunft über ihre Herkunft und die verwendeten Materialien. Zinken aus Elfenbein befinden sich nicht darunter, was die These bestätigt, dass die in die Kunstkammer aufgenommenen Musikinstrumente auch am Hof in Württemberg vorrangig als Kunstobjekte mit Sammelcharakter betrachtet wurden.

²¹ Vgl. Gétreau 1999, S. 28.

²² Vgl. Golly-Becker 1999, S. 206–227.

²⁰ Vgl. ausführlich Gétreau 1999, S. 21–29.



318 **Hifthorn aus Elfenbein**

Dominicus Steinhart (1655–1712) zugeschrieben
München, Anfang 18. Jh.

Elfenbein. L. 290,0 mm, D. Schallöffnung 31,0 mm
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 40

Das Hifthorn aus Elfenbein ist sehr gut erhalten und befindet sich im Originalzustand. Ein in den Quellen aufgeführtes Futteral scheint verloren.

Das Anfang des 18. Jahrhunderts vermutlich von Dominicus Steinhart in München¹ gefertigte Hifthorn ist mit sehr vielen kunstvollen Schnitzarbeiten versehen. Das sich vom glatten, leicht geschwellten Mundstück bis zur Schallöffnung schnell verdickende Rohr wurde aus zwei Hälften zusammengesetzt, die in der Mitte von einem vergoldeten Silber- ring mit Scharnier und Tragöse zusammen- gehalten werden, verziert durch ein gravier- tes Bandornament auf gepunztem Grund. Die Schnitzarbeiten im oberen Teil stellen Tierkämpfe auf der Erde und in der Luft dar: zum einen eine von Bären angefallene Her- de mit den erschrockenen Hirten, zum an- deren in der Luft von Falken überfallene Kraniche. Den Hintergrund bildet eine Land-

schaft mit reich differenziertem Baumschlag, die oben und unten durch unterteilte Blattkränze begrenzt wird. Der untere Teil des Hifthorns zeigt figurenreich das Bad der Diana, ebenfalls mit fein unterschrittenem Baumschlag. Die untere Begrenzung erfolgt durch einen Blattkranz. Ein kurzes glattes Schlussstück komplettiert das Instrument.

Das zur Familie der Polsterzungeninstrumente gehörende Hifthorn diente im Allgemeinen als Signalinstrument für Türmer, Hirten und Jäger.² Der Name leitet sich aus dem althochdeutschen hiofan („wehklagen“) ab. Neben den verbreiteten Hifthörnern aus Rinderhorn gab es, wie im Fall des hier beschriebenen Instruments, auch äußerst kostbare Ausführungen aus Elfenbein. Ebenso wie die größeren Olifante sind Hifthörner aus Elfenbein oft mit Schnitzarbeiten von hohem künstlerischem Anspruch versehen und hierdurch äußerst wertvoll.

Laut Fleischhauer kam das Hifthorn unter Herzog Carl Friedrich (reg. 1738–1744) aus dem Nachlass von Herzog Carl Alexander (reg. 1733–1737) in die Kunstkammer.³

Erstmals detailliert beschrieben, ist dieses Musikinstrument in dem in den Jahren 1784 bis 1791 von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) erstellten Inventar,⁴ kam aber vermutlich schon eher in die Kunstkammer. Da es in der württembergischen Kunstkammer zumindest zeitweise wohl mehrere Hifthörner oder vergleichbare Instrumente gab, ist nicht immer klar zu bestimmen, welchem Objekt sich der Inventareintrag zuordnen lässt. Das hier vorliegende Objekt wird oft als Paar genannt, bei dem zweiten Hifthorn handelt es sich vermutlich um den Olifant mit der Inventarnummer KK braun-blau 40.⁵ [CB]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753/54):
Ein Hifthorn aus Helfenbein in einem ledernen Futteral.

HStAS A 20 a Bü 99 (1776):
Zwei Hüfthorn von Helfenbein.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v–6r (1784–1791):
Ein sehr fein und künstlich gearbeitetes Hüfthorn von Elfenbein. Die erhabenen Figuren

deßelben stellen an dem untern Theil das Baad der Diana dar; nebst einem hierzu gehörigem Futteral.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 218v (1784–1791):
Zwey Hüfthorn von Helfenbein.

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 53v (1791/92):
Zwei Hüfthorn von Elfenbein.

Literatur:

Philippowich 1961, S. 120, Anm. 83;
Fleischhauer 1976, S. 120.

¹ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 120.

² Aus diesem Grund ist es möglich, dass die in den Archivalien zur Kunstkammer erwähnten Jägerhörner Hifthörner waren.

³ Vgl. Fleischhauer 1976, S. 120.

⁴ Vgl. HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v–6r: *Ein sehr fein und künstlich gearbeitetes Hüfthorn von Elfenbein. Die erhabenen Figuren deßelben stellen an dem untern Theil das Baad der Diana dar; nebst einem hierzu gehörigem Futteral.*

⁵ Vgl. Kat. Nr. 318.

319 **Drei Zinken aus Elfenbein**

vermutlich Süddeutschland, Ende 16./Anfang 17. Jh.

Elfenbein. L. 561,0 mm, Bohrungsinne Durchmesser: min. 6,1 mm, max. 26,0–27,0 mm
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 98

Elfenbein. L. 576,0 mm, Bohrungsinne Durchmesser: min. 6,4 mm, max. 26,2–26,6 mm
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 99

Elfenbein. L. 583,0 mm, Bohrungsinne Durchmesser: min. 6,3 mm, max. 26,0–26,5 mm
LMW, Inv. Nr. KK braun-blau 100

Die drei krummen Zinken sind gut erhalten und befinden sich im Originalzustand. Die originalen Kesselmundstücke sind verloren. Alle drei Zinken weisen Gebrauchsspuren auf. Ein in den Quellen aufgeführtes Futteral scheint verloren.

Inv. Nr. KK braun-blau 98: Das Elfenbein ist leicht vergilbt. Im oberen Drittel findet sich eine Fehlbohrung, die vermutlich schon bei der Herstellung entstand und anschließend mit Elfenbein repariert wurde. Der gebrochene Schalltrichter wurde 1976 mit Kunststoff sehr sauber repariert. Die Ornamente sind teilweise abgegriffen, vor allem im Umfeld der Grifflöcher.

Inv. Nr. KK braun-blau 99: Die dünnen Wände sind über die Jahre leicht gesplissen.

Inv. Nr. KK braun-blau 100: Das Elfenbein ist leicht vergilbt. Die Ornamente sind teilweise abgegriffen, vor allem im Umfeld der Grifflöcher.

Alle drei Zinken sind sogenannte „Krumme Zinken“ in Sopranlage und weisen sieben Grifflöcher auf, wovon sich ein Daumenloch auf der Rückseite befindet. Die Instrumente sind nicht signiert, sodass uns der oder die Erbauer unbekannt sind. Alle drei Zinken

wurden aus jeweils einem Stück Elfenbein gefertigt, weisen eine achtkantige äußere Form auf und sind mit Schnitzarbeiten verziert.

Inv. Nr. KK braun-blau 99 mit seinem nahezu unvergilbten Elfenbein wurde vom Erbauer im oberen Drittel mit Schnitzarbeiten verziert, die ein rautenförmiges Muster zeigen. Inv. Nr. KK braun-blau 98 und 100 sind reich an gravierten, mit schwarzen Pigmenten gefüllten Verzierungen, die Ranken- und Maureskenornamente aufgreifen.

Die zur Familie der Polsterzungeninstrumente gehörenden elfenbeinernen Zinken stellen eine Besonderheit dar, da sie im Gegensatz zu hölzernen Zinken nicht aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind, sondern aus einem Stück gefertigt werden müssen. Vor allem hinsichtlich der Bohrung ergeben sich hieraus besondere Anforderungen an den Erbauer, da diese nicht nur mit der Krümmung des Elfenbeinzahnes verläuft, sondern gleichzeitig wie für den Zink typisch von der Spielseite her allmählich konisch erweitert werden muss.¹

Während Inv. Nr. KK braun-blau 99 keine weiteren Besonderheiten aufweist, sind vor allem die reich verzierten Zinken Inv. Nr. KK braun-blau 98 und 100 beachtenswert. Nach derzeitigem Stand der Forschung existieren lediglich zwei weitere ähnlich verzierte Zinken, die eine vergleichbare Ausführung der Ornamentik aufweisen.²

Auch wenn alle drei Instrumente keinerlei Auskunft über ihren Erbauer geben, so lassen sich gerade anhand der Akten zur württembergischen Kunstkammer und deren Umfeld mögliche Herkunftsorte eingrenzen. Die Zentren der Elfenbeinverarbeitung des

16. und 17. Jahrhunderts im süddeutschen Raum waren Nürnberg und Augsburg. Trotz der Tatsache, dass die Stuttgarter Hofkapelle im benannten Zeitraum viele Instrumente aus diesem Raum bezog, finden sich in dem Instrumentenverzeichnis aus dem Jahr 1589 keine Zinken aus Elfenbein. Die aus Holz gefertigten Zinken wurden entweder aus Venedig bezogen oder von der hofeigenen Werkstatt gebaut.³

Wie das Instrumentenverzeichnis der Stuttgarter Hofkapelle von 1589 auch zeigt, bestanden zwischen der Stadt Nürnberg, dem damaligen Zentrum des Blasinstrumentenbaus, und dem württembergischen Hof zahlreiche Handelsbeziehungen,⁴ sodass eine Herkunft der Zinken aus dieser Region nahe liegt. Eine abschließende Aussage hierzu kann jedoch nach aktueller Forschungslage nicht gemacht werden. Lediglich die Benennung der Herkunft der Zinken aus dem süddeutschen Sprachraum scheint gewiss.⁵

Die drei Zinken aus Elfenbein werden erstmals 1776 in den Inventaren von Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) genannt. Dort sind sie als Ausschuss im Tisch B abgelegt.⁶ Im Jahr 1791/92 wurden die drei Zinken und vermutlich alle anderen Musikinstrumente (unter anderem die beiden erhaltenen Hifthörner) in der Rumpelkammer im Herrenhaus gelagert und als älterer Ausschuss inventarisiert.⁷ Die Inventare geben keinen Hinweis auf die zeitliche Entstehung der drei Zinken. Auch eine detaillierte Beschreibung der Instrumente ist nicht aufgeführt. [CB]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 100, fol. 15r–22r (1776):
Drey Zinken von Helfffenbein. In einem Futteral.

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 219v (1784–1791):
Drey Zinken von Helfffenbein. In einem Futteral.

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 39v (1791/92):
*Drei schöne Zincken von Elfenbein in einem
Fuderal.*

Literatur:

Klaus 2001, S. 35–50;

Klaus 2013, S. 80–87.

¹ Vgl. hierzu ausführlich: Klaus 2013, S. 53–97.

² Hierbei handelt es sich um einen Zink aus der ehemaligen Rothschild-Sammlung, der sich nun im Besitz des National Music Museums in Vermillion (USA) befindet (Inv. Nr. NMM 7368). Der zweite vergleichbare Zink findet sich in den Beständen des Angermuseums Erfurt (Inv. Nr. 461).

³ Vgl. Golly-Becker 1999, S. 206–227 (Instrumentenverzeichnis der Stuttgarter Hofkapelle aus dem Jahr 1589).

⁴ Vgl. Golly-Becker 1999, S. 206–227 (Instrumentenverzeichnis der Stuttgarter Hofkapelle aus dem Jahr 1589).

⁵ Vgl. hierzu und zu weiteren Möglichkeiten der Herkunft: Klaus 2001, S. 50.

⁶ Vgl. HStAS A 20 a Bü 130, fol. 219v (= genaue Abschrift des entsprechenden Verzeichnisses von 1776, HStAS A 20 a Bü 100).

⁷ Vgl. HStAS A 20 a Bü 137, fol. 39v.

Abb. rechts: Elfenbeinzink
KK braun-blau 98. Alle drei
hier beschriebenen Zinken
sind zusammen auf S. 930
abgebildet.





Kleidung, Schuhe und Textilien

Maaïke van Rijn

Aus der Sammlung Mode und Textil lassen sich heute lediglich einige Schuhe eindeutig zuordnen und ihre Herkunft aus der württembergischen Kunstkammer belegen.¹ Die Inventare verraten jedoch, dass sich darüber hinaus noch weitere textile Arbeiten in der Kunstkammer befanden. Auch Philipp Hainhofer (1578–1647) erwähnt in seinem Bericht über die württembergische Kunstkammer einige Tische „mit sammetin Teppichen, auch mit lidernen türghischen Teppichen bedeckt.“² Es fällt auf, dass die meisten Textilien wohl aufgrund ihrer exotischen Herkunft in die Kunstkammer gelangten. So finden sich in dem um 1624 erstellten Inventar der Sammlung Guth von Sulz unter der Überschrift *Von allerley Indianischen, Türckhischen, auch anderen ausländischen Sachen, so zum Haußrath, Klaydern, Zierathen und andern dergleichen*, beispielsweise türkische Hosen aus Seide oder zwei türkische Tüchlein, *uff welchen allerley Bluomen unnd Vögel mit seiden ußgemacht sein*.³ Diese Hosen und Tücher lassen sich innerhalb der heutigen Sammlung Mode und Textil nicht mehr identifizieren. Sie sind entweder den Kriegsverlusten zuzuordnen oder gingen an das Linden-Museum über, wo sie sich in der Fülle der Orientalika aufgrund der va-

Damenschuh, Italien (?),
um 1620/30,
LMW (Kat. Nr. 320).

¹ Vgl. die einzelnen Katalognummern 320–326 zu den entsprechenden Schuhen.

² Zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 14.

³ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 128r.

gen Beschreibung aber auch nicht klar als aus der Kunstkammer stammend benennen lassen. Neben den bis heute erhaltenen und identifizierbaren Schuhen,⁴ erscheinen weitere Schuhe in den Inventaren, die wohl ihrer interessanten Herkunftsgeschichte wegen in die Kunstkammer gelangt waren. Dies ist der Fall bei den wiederholt erwähnten Pantoffeln des Herzogs von Mirandola (Francesco Maria Pico della Mirandola, 1668–1747), die *Printz Alexander* (d. h. der spätere Herzog Carl Alexander von Württemberg, reg. 1733–1737) aus dessen Schloss mitgenommen haben soll, als es eingenommen wurde.⁵ Auch die Schuhe eines 8 ½ Fuß großen preußischen Gardesoldaten, des Flügelmanns Jonas, waren in der Kunstkammer untergebracht und finden in den verschiedenen Inventaren zur württembergischen Kunstkammer immer wieder Erwähnung,⁶ sind heute aber nicht mehr überliefert. Es zeigt sich also, dass Kleidung und Schuhe wohl in erster Linie dann als besondere Sammlungsstücke in die Kunstkammer aufgenommen wurden, wenn sie aus fernen Ländern kamen oder mit bestimmten historischen Ereignissen in Verbindung gebracht werden konnten. Das zeigt sich bei den Patten (Kat. Nr. 326), die in den Inventaren explizit als englische Mode erklärt werden, genauso wie bei den Schuhen, die der Lakai Samuel Becher in Ostindien gekauft haben soll (Kat. Nr. 325).

Auch in anderen Kunstkammern Europas ist diese Tendenz zu beobachten, vor allem Schuhe und Kleidung interessanter oder fremdländischer Provenienz aufzunehmen: So finden sich Mitbringsel von Reisen ins Osmanische Reich in Nürnberg,⁷ ein von Herzogin Christina von Bayern (1571–1580) bestickter Beutel⁸ und verschiedene türkische, persische und orientalische Teppiche⁹ in der Münchner Kunstkammer. Auch in der Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen (1672–1725) fanden sich überwiegend ethnografische Textilien wie trachtenartige Kleider bestimmter sibirischer Volksstämme, aber auch Festtagskleider verschiedener einheimischer Ethnien, ein sibirisches Schamengewand oder Mäntel von Derwischen.¹⁰ In der Zuordnung zum Exotischen und der Betonung des Fremdländischen oder der bemerkenswerten Provenienz, zeigen sich innerhalb der verschiedenen höfischen Kunstkammern Übereinstimmungen. Auch in der Raritätenkammer des Ingolstädter Jesuitenpaters Ferdinand Orban (1655–1732), dessen Objekte sich heute im Bayerischen Nationalmuseum und im Museum Fünf Kontinente in München befinden, scheint die Rarität für die den Stuttgarter Chopinen sehr ähnlichen venezianischen Chopinen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts wichtigstes Sammlungskriterium gewesen zu sein.¹¹ So ist es nicht verwunderlich und sehr zeittypisch, dass auch in den Stuttgarter Inventaren die Schuhe meist unter der Überschrift *Exotica* verzeichnet werden.¹²

⁴ Vgl. die einzelnen Katalognummern 320–326 zu den entsprechenden Schuhen.

⁵ Vgl. HStAS A 20 a Bü 22, S. 19.

⁶ Beispielsweise in den Inventaren des Antiquars Vischer zum Sturz 1762/63, HStAS A 20 a Bü 66, fol. 11r; im 1776 erstellten Inventar des Johann F. Vischer (1726–1811), HStAS A 20 a Bü 99; oder im ein Jahr später (1777) begonnenen Inventar HStAS A 20 a Bü 15 Nr. 2.

⁷ Vgl. zum Beispiel im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg die Türkischen Schuhe aus der Kunstkammer des Paulus Praun (1548–1616), die dieser 1569 von seiner türkischen Reise mitbrachte: Hess / Hirschfelder 2010, S. 265, 438, Abb. 505.

⁸ Sauerländer 2008, Bd. 2, S. 551.

⁹ Sauerländer, Bd. 2, S. 581.

¹⁰ Vgl. AK Dortmund / Gotha 2003, Bd. 1, hier vor allem die einzelnen Katalognummern auf S. 129–154.

¹¹ Krempel 1968.

¹² Vgl. zum Beispiel HStAS A 20 a Bü 4, fol. 128r.



Eine Herrenschuhspitze
(Detail), Manila / Phil-
ippinen (?), letztes
Viertel 17. Jh., LMW.

In der württembergischen Kunstkammer scheinen vergleichsweise wenig Tapisserien, Teppiche oder größere Gewebe vorhanden gewesen zu sein. Nur an wenigen Stellen werden in den Inventaren einzelne meist nicht genauer beschriebene Teppiche genannt, die sich aber auf wenige Exemplare zu beschränken scheinen.¹³ Während sich in der Kunstkammer des Kaisers in Wien eine große Sammlung an Tapisserien mit einem Umfang von rund 700 Objekten befand,¹⁴ fiel der Bestand in Stuttgart eher bescheiden aus. Allerdings tauchen in den Rechnungen der Landschreiberei durchaus immer wieder Zahlungen an Händler und Teppichweber für Tapisserien, Teppiche und Tafelwäsche auf. So ließ Herzog Ludwig (1568–1593) Tapisserien aus Frankfurt bringen,¹⁵ bezahlte den Hausschneider Hans Daig ebenfalls für Tapisserien¹⁶ und orderte 1590 verschiedene Textilien, darunter ebenfalls Tapisserien und Teppiche von Daniel Vetterlin aus Calw.¹⁷ Auch in den Rechnungen, die unter Herzog Johann Friedrich (reg. 1608–1628) bezahlt wurden, finden sich zahlreiche Erwähnungen von Kleidungs-

stücken, Hüten oder Stoffen¹⁸ und wiederholt Überweisungen an Hans Fiechtler, Teppichweber zu Pforzheim.¹⁹ Herzog Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) kaufte 1707 Tapisserien im Wert von 10.021 Gulden von Nikolaus Lang, Kaufmann zu Frankfurt, bzw. von dessen Witwe zur Möblierung des fürstlichen Residenzschlosses.²⁰ Bis in die 1720er-Jahre hinein scheinen jährlich noch Zahlungen an die Witwe des Nikolaus Lang in Frankfurt zur Begleichung der Summe getätigt worden zu sein. Da diese Tapisserien und Teppiche nicht ausdrücklich in den Kunstkammerinventaren auftauchen, ist davon auszugehen, dass die württembergischen Herzöge wie andere Fürsten in Europa zwar durchaus eine große Anzahl an Teppichen und Tapisserien bestellten und kauften, diese aber wohl in erster Linie der Ausstattung der Schlösser dienten und nicht explizit Teil der Kunstkammer wurden. So fand Hainhofer bei seinem Besuch in Stuttgart in der Kunstkammer zwar auch türkische Teppiche vor, berichtet aber nicht – wie 1612 über Herzog Maximilian I. von Bayern (reg. 1597–1651) – von „seinen tapezereien“²¹ als der größten Liebhaberei des Fürsten.

¹³ Vgl. HStAS A 20 a Bü 37, fol. 31v–32v; A 20 a Bü 158; A 20 a Bü 13 Nr. 1.

¹⁴ Schmitz-von Ledebur 2012.

¹⁵ HStAS A 256 Bd. 54, fol. 360r.

¹⁶ HStAS A 256 Bd. 65, fol. 358r.

¹⁷ HStAS A 256 Bd. 75, fol. 275v.

¹⁸ HStAS A 256 Bd. 111, fol. 362–408, bes. 366.

¹⁹ HStAS A 256 Bd. 112, fol. 435r.

²⁰ HStAS A 256 Bd. 190 Nr. 729f., fol. 328r.

²¹ Zitiert nach Volk-Knüttel 1976, S. 9.

320 **Damenschuh**

Italien (?), um 1620/30

Weißes Leder, Sohlenleder. H. 16,3 cm, H. Absatz 10,0 cm, B. 21,5 cm, T. 7,1 cm

LMW, Inv. Nr. WLM 14535 (vergeben 1975)

Der Schuh ist ungetragen. Einzelne Partien des weißen Leders an der Plateausohle haben kleine Flecken. Die Brandsohle zeigt Verfärbungen. Bei der Schleife handelt es sich um eine moderne Ergänzung.

Der Schuh aus weiß gegerbtem Leder hat eine Plateausohle in Form einer Doppelstetze. Das Vorderblatt endet über dem Rist in einer Lasche, an der die schmalen Verschlussbänder, in die die Seitenleder auslaufen, befestigt werden. Der Schuh ist seitlich tief ausgeschnitten. Vorderblatt und Ferse sind mit einem Durchbruchdekor aus rautenförmig angeordneten kleinen Schlitzern verziert.

Unter den Stelzschuhen, die um 1600 in Europa in den verschiedensten Ausfertigungen in Mode waren, vertritt dieser Typus mit seiner vergleichsweise moderaten Höhe die tragbar erscheinenden Varianten. Ein in Form und Ausführung sehr ähnliches Paar, dessen Durchbruchdekor allerdings sehr viel reicher gestaltet ist, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum in München.¹ Die Schuhe aus weißem und „zerhacktem“, und daher doppelt empfindlichem Leder anfertigen zu lassen, galt als modisch be-

sonders extravagant. Gängige Praxis war es, die Schlitz in einem Rautenmuster anzuordnen. Auch eine italienische Seide der Zeit um 1600, die 1889 aus den Beständen von Franz Bock für die Sammlungen des Landesmuseums erworben wurde, ist mit einem Rautenmuster perforiert, das dem der Schuhe verwandt ist.² Ursprünglich wäre der Schuh mit einer großen, farblich abgesetzten, auffälligen Schleife geschlossen worden. Das belegen nicht nur bildliche Darstellungen: In der Livrustkammaren (Königliche Rüstkammer) in Stockholm wird ein Herrens Schuh der 1630er-Jahre aufbewahrt, bei dem sich die originale Schleife erhalten hat.³

Im Inventar der Kunstkammer von 1705/12 erscheint für das 5. Fach folgender Eintrag: *Noch dreij andere schu, darunter zween von weissem leder, von uhralter mode.*

Auch in den zeitlich folgenden drei Inventaren ab 1770/71 werden diese drei Schuhe immer als Gruppe zusammengefasst, nun allerdings mit eindeutiger Geschlechterzuweisung: *Dreij Weiber Schuh, einer von braunem u. zweij von weißem leder, alle 3 aber von sehr besonderer alter facon.* Dass die Schuhe als Ensemble behandelt wurden, ist naheliegend: Das zweite Exemplar aus weißem Leder (Kat. Nr. 321) ist in Material, Form, Machart und Dekoration identisch mit dem hier vorgestellten Damenschuh. Allerdings hat dieser Schuh keine Plateausohle, er könnte also auch für Männer

oder Knaben gedacht gewesen sein – eine Zuordnung, die in zahlreichen bildlichen Darstellungen überliefert ist.⁴ Der Gestaltung dieses Schuhs entspricht, was Größe, Form und Machart anbelangt, der dritte Schuh (Kat. Nr. 322). Jedoch handelt es sich bei ihm um eine einfachere, undekorierte Ausführung aus braunem, ungeschlitztem Leder. Die drei Schuhe sind wahrscheinlich als Konvolut in die Kunstkammer aufgenommen worden und könnten aus einer Werkstatt stammen.

Die *uhralte Mode*, von welcher der Inventareintrag kündigt, lag bei dessen Niederschrift etwa 80 Jahre zurück. Ob die drei Schuhe als Beispiel für aktuelle Modeerscheinungen schon im frühen 17. Jahrhundert in die Kunstkammer aufgenommen wurden oder erst Jahrzehnte später, aus retrospektivem Interesse, lässt sich beim derzeitigen Forschungsstand nicht sagen. Auffällig ist, dass es sich um nie getragene, einzelne Schuhe handelt, was die These eines zeitgenössischen Erwerbs unterstützen könnte.

Innerhalb der kleinen Gruppe von drei Stücken nimmt dieser auffällige Damenschuh die herausragende Stellung ein. Es spricht für ein nahezu enzyklopädisch-kulturhistorisches Interesse, dass man das Modell auch noch in den zwei abgestuft einfacheren Varianten in die Kunstkammer aufgenommen hat. Dieser Ansatz ist wohl im Zusammenhang mit dem allgemein aufkommenen Interesse an der Klassifizierung historischer Kostüme zu sehen, das sich



seit dem 16. Jahrhundert auch in den zahlreich erscheinenden Trachtenbüchern manifestiert.⁵ [RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705/12):

Noch dreij andere schu, darunter zween von weissem leder, von uhralter mode.

HStAS A 20 a Bü 85, fol. 5v (1770/71):

Dreij Weiber Schuh, einer von braunem u.

zweij von weißem leder, alle 3 aber von sehr besonderer alter facon.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 102r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 157v (1792).

Literatur:

AK Offenbach 1994, S. 106.

¹ Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. I 7-265,66; AK München 1991/92, S. 32.

² Inv. Nr. WLM 10061d.

³ Livrustkammaren, Stockholm, Inv. Nr. LVK 27274, 31396; AK Toronto 2009/10, S. 86f.

⁴ Beispielsweise in der Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser von 1634. Vgl. Weber 1993, S. 35–85.

⁵ Vgl. dazu Ilg 2004.



321 Schuh

Italien (?), um 1620/30

Weißes Leder, Sohlenleder. H. 12,5 cm, H. Absatz

5,8 cm, B. 23,5 cm, T. 7,3 cm

LMW, Inv. Nr. WLM 14536 (vergeben 1975)

Der Schuh ist ungetragen. Das Vorderblatt ist fleckig. Die Brandsohle weist Verfärbungen auf. Bei der Schleife handelt es sich um eine moderne Ergänzung.

Absatzschuh aus weiß gegerbtem Leder, dessen Laufsohle am Absatz durch zwei Lederlagen verstärkt ist. Die Gestaltung von Vorderblatt und Seitenleder findet sich vergleichbar bei einem zweiten Schuh aus der ehemaligen Kunstkammer (Kat. Nr. 320).

Das Tragen von Absatzschuhen dieser Art lässt sich durch bildliche Darstellungen so-

wohl für Männer als auch für Frauen nachweisen.¹ Der Typus war weitverbreitet. Ein in Aufbau und Form sehr ähnlicher Schuh, der sich nur im Muster des Durchbruchdekors unterscheidet, hat sich in den Sammlungen des Ashmolean Museums in Oxford erhalten.²

Zum Kunstkammerbezug siehe Kat. Nr. 320.

[RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705/12):

Noch dreij andere schu, darunter zween von weissem leder, von uhralter mode.

HStAS A 20 a Bü 85, fol. 5v (1770/71):

Dreij Weiber Schuh, einer von braunem u. zweij von weißem leder, alle 3 aber von sehr besonderer alter facon.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 102r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 157v (1792).

Literatur:

AK Offenbach 1994, S. 106.

¹ Vgl. dazu beispielsweise Weber 1993, S. 63ff.

² Cumming 1998, S. 32.



322 **Schuh**

Italien (?), um 1620/30

Braunes Rauhleder, weißes Leder, Sohlenleder.
H. 11,5 cm, H. Absatz 5,0 cm, B. 23,5 cm, T. 7,8 cm
Beschriftung am Absatz, links neben der Fersen-
naht in Weiß: //; alte Inv. Nr. auf der Sohle; im
mittleren Bereich quadratischer weißer Aufkleber
mit der Nr. 45; auf der Sohle, am Rand des Ab-
satzes runder roter Aufkleber mit der Nr. 5
LMW, Inv. Nr. WLM 14537 (vergeben 1975)

Der Schuh ist ungetragen. Auf dem Vorderblatt
befinden sich kleine Flecken. Die Brandsohle
weist kleine Fraßlöcher auf.

Schnitt und Form des Absatzschuhs aus
braunem Leder entsprechen Kat. Nr. 320–
321. Allerdings ist hier die Ferse nicht hoch-
gezogen und die Seitennaht verläuft statt
nach hinten schräg nach vorn. Auch auf die

ornamentale Verzierung mit Schlitzten
wurde verzichtet.

Die Laufsohle des Schuhs zeigt Dekoratio-
nen in Lederschnitt, eine Gestaltung, die
sich innerhalb der Dreiergruppe nur hier
findet: Der Absatz ist mit einem von Bögen
gerahmten Rautenmuster verziert, die Sohle
mit zwei parallelen Reihen von sich über-
schneidenden, nach außen gerichteten
Halbkreisen.

Im Inventar von 1784/85 erscheint der
Schuh zusammen mit den beiden weiteren
Exemplaren der Gruppe unter Exotica mit
der Nummer 45. Dies entspricht der Num-
mer auf dem weißen Aufkleber, vgl. oben
unter „alte Inv. Nr.“. [RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705/12):

*Noch dreij andere schu, darunter zween von
weissem leder, von uhralter mode.*

HStAS A 20 a Bü 85, fol. 5v (1770/71):

*Dreij Weiber Schuh, einer von braunem u.
zweij von weißem leder, alle 3 aber von sehr
besonderer alter facon.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 102r (1784–1791);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 157v (1791/92).

Literatur: unveröffentlicht

323 Ein Paar Chopinen

Italien, Ende 16. Jh.

Weißes Leder, braunes Leder, Halbseide, Sohlenleder, Holz, Metall. H. 33,5 cm, B. 17,0 cm,

T. 17,9 cm (Inv. Nr. WLM 14538 a); H. 34,8 cm,

B. 17,0 cm, T. 17,6 cm (Inv. Nr. WLM 14538 b)

Etikett im Inneren des Pantoffels von Inv. Nr. WLM 14538 a: *Museum vaterld. Alterthümer Stuttgart*; alte Inv. Nr. auf der Sohle, quadratischer weißer Aufkleber mit der durchgestrichenen Nummer 5; darunter roter Punkt.

LMW, Inv. Nr. WLM 14538 a, b

Das Leder ist verfleckt, vor allem auf den Oberseiten der Laufplatten. Die Schuhe weisen zahlreiche Fraßlöcher auf, die bei einer in den 1990er-Jahren erfolgten Restaurierung in den Bereichen des weiß gegerbten Leders reversibel gefüllt werden konnten.

Bei Inv. Nr. WLM 14538 a zeigen sich am Übergang von der Stelze zur Laufplatte kleine horizontale Risse und Verfärbungen im Leder, die Folge einer Störung des Holzkerns an dieser Stelle sein könnten.

Die Stelzen beider Chopinen sind leicht nach rechts geneigt, was eventuell auf eine liegende Aufbewahrung zurückzuführen sein könnte.

Das Chopinenpaar vertritt den gängigen Typus mit hoher, vorn und hinten in einen schmalen Grat auslaufender Stelze, die sich aus einer scheibenförmigen, seitlich leicht einschwingenden Laufplatte entwickelt. Das Vorderblatt reicht jeweils bis zum erhöhten Fersenbereich und bildet am Rist

einen abgerundeten Ausschnitt. Es ist mit Durchbruch- und Punktdekor verziert; die radial angeordneten Schlitzte der Zehenkappen sind mit roter Halbseide unterlegt.

Die Mode der Chopinen, der hohen Stelzschuhe, hat in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig ihren Höhepunkt erreicht. Zahlreiche Exemplare dieses Typus sind erhalten. Eng verwandte Ausführungen, auch im Hinblick auf die Gestaltung des Durchbruchdekors, finden sich unter anderem in der Livrustkammern (Königliche Rüstkammer) in Stockholm¹ und im Bayerischen Nationalmuseum in München². Wie bei den Stuttgarter Chopinen hat sich auch bei dem Paar in München, das eine Höhe von über 40,0 cm erreicht, das rote Gewebe erhalten, mit dem die Ornamente der Zehenkappen unterlegt sind.

Im Inventar der Kunstkammer von 1705/12 werden die Chopinen im 5. Fach auf S. 18 mit der Nr. 14 aufgeführt: *Zwey [durchgestrichen, darüber] Drey Pantoffeln auf zweij hohen Gestellen mit Leder überzogen, unten gantz breit, lassen sich ansehen alß wie die Römer ihre Cothurni beschrieben werden, seind auf dem Boden mit Pantoffel holtz gefüttert nach der lengde fast geviert, jeder 1 ¼ schuh hoch.*

Das Chopinenpaar wird also zusammen mit dem sehr ähnlichen Einzelstück (Kat. Nr. 324) als Gruppe behandelt, eine Art der Erfassung in Konvoluten, die auch bei drei weiteren

erhaltenen Schuhen (Kat. Nr. 320–321) angewandt wurde.

In den späteren Inventaren werden die Chopinen nur noch sehr lapidar als *Drey Römische Cothurni von weißem Leder* erfasst, ab 1784/85 unter der Rubrik *Exotica* mit der Nummer 5. Das entspricht der Nummer auf dem erhaltenen Aufkleber (s. o. unter „Alte Inv. Nr.“).

Im Inventar von 1784/85 ist als Standort der Chopinen zudem vermerkt: *oben außen auf dem Kasten*, ein Zusatz, der nachträglich gestrichen wurde.

Während anderes Schuhwerk in den württembergischen Kunstkammerinventaren ausführlich beschrieben und in seinem Gebrauch erläutert wird – wie z. B. bei Kat. Nr. 326 –, waren Chopinen offenbar so vertraut, dass der Begriff *Cothurni* als Charakterisierung ausreichte. Da es nur äußerst wenige bildliche Darstellungen gibt, auf denen Frauen mit Chopinen zu sehen sind,³ muss es vorwiegend der erhaltene Objektbestand selbst gewesen sein, auf dem die Kenntnis basierte. Die zahlreichen Chopinen, die sich in fürstlichen Kunst- und Wunderkammern nachweisen lassen, boten offenbar ausreichendes Anschauungsmaterial. Da es Kurtisanen waren, die in diesem Schuhwerk, von unerlässlichen Dienerinnen gestützt, für Furore gesorgt haben, lag der Reiz der Chopinen für Kenner wohl nicht nur im exotischen, sondern wahrscheinlich auch im erotischen Bereich. Das mag mit



dazu beigetragen haben, dass sie zu einem Must-have der fürstlichen Sammler avancierten.

Die Sohlen der Chopinen aus der württembergischen Kunstkammer weisen keine Tragespuren auf. Das könnte die Vermutung nahelegen, dass es eine Produktion gab, die weniger auf potenzielle Trägerinnen, als vielmehr auf die zahlreichen Sammler ausgerichtet war. [RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705/12):
Zwey [durchgestrichen, darüber] Drey Pantoffeln auf zwey hohen Gestellen mit leder überzogen, unten gantz breit, lassen sich ansehen alß wie der Römer ihre Cothurni beschrieben werden, seind auf dem Boden mit Pantoffel holtz gefüttet nach der lengde fast geviert, jeder 1 ¼ schuh hoch.

HStAS A 20 a Bü 85, S. 2 (1770/71):
Nr. 7 Dreij Römische Cothurni von weißem Leder.

Nahezu gleichlautend:

HStAS Bü 130, fol. 97v (1784–1791);
 HStAS Bü 151, fol. 151v (1791/92).

Literatur:

Y 1998, S. 208.

¹ Livrustkammaren, Stockholm, Inv. Nr. LVK 17550; AK Toronto 2009/10, S. 47.

² Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. I 7-32,33; AK München 1991/92, S. 34, 36f.

³ AK München 1991/92, S. 21; AK Toronto 2009/10, S. 50–53.



324 **Chopine**

Italien, Ende 16. Jh.

Weißes Leder, braunes Leder, Sohlenleder, Holz,
Metall. H. 31,0 cm, B. 16,8 cm, T. 18,2 cm
LMW, Inv. Nr. WLM 14539 (vergeben 1975)

Das Leder ist verfleckt, vor allem auf den Oberseiten der Laufplatten. Es weist zahlreiche Fraßlöcher auf, die bei einer in den 1990er-Jahren erfolgten Restaurierung in den Bereichen des weiß gegerbten Leders reversibel gefüllt werden konnten. Die Stelze der Chopine ist leicht nach links geneigt, was eventuell auf eine liegende Aufbewahrung zurückzuführen sein könnte.

Die Chopine hat eine hohe, vorn und hinten in einen schmalen Grat auslaufende Stelze, die sich aus einer spatenförmigen Laufplatte entwickelt. Das mit Durchbruch und Punktdekor verzierte Vorderblatt reicht bis zum erhöhten Fersenbereich und bildet am Rist einen abgerundeten Ausschnitt.

Zur kunst- und kulturhistorischen Einordnung der Chopine sowie ihrer Verortung in der württembergischen Kunstkammer siehe Kat. Nr. 323 [RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705/12):
Zweij [durchgestrichen, darüber] *Dreij Pan-*

toffeln auf zweij hohen Gestellen mit Leder überzogen, unten gantz breit, lassen sich ansehen alß wie der Römer ihre Cothurni beschrieben werden, seind auf dem Boden mit Pantoffel holtz gefüttert nach der lengde fast geviert, jeder 1 ¼ schuh hoch.

HStAS A 20 a Bü 85, S. 2 (1770/71):

Dreij Römische Cothurni von weißem Leder.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 97v (1784/85);

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 151v (1791/92).

Literatur: unveröffentlicht



325 Ein Paar Herrenschuhe

Manila, Philippinen (?), letztes Viertel 17. Jh.
Braunes Rauhleder, Sohlenleder, Holznägel,
Metallnagel. H. 15,5 cm, B. 24,0 cm, T. 9,9 cm
Bez. auf dem Vorderblatt von Inv. Nr. WLM 14540
a handschriftlich: *Dieses Paar hab ich gekauft zu
Manill in Ostindien. Samuel Becher*;¹ alte Inv. Nr.
auf der Sohle, am Absatz; Inv. Nr. WLM 14540 b,
runder roter Aufkleber mit der Nummer 6
LMW, Inv. Nr. WLM 14540 a, b (vergeben 1975)

Beide Schuhe sind abgetragen. Die seitlichen
Verschlüsse fehlen.

Inv. Nr. WLM 14540 a: Das Sohlenleder ist an der
breitesten Stelle an den Rändern abgetreten.
An einer Seite befindet sich eine Reparatur mit
einem eingesetzten Lederflicken, der von einem
Metallnagel fixiert wird. Ein Verschlussschlitz ist
durch Zusammenziehen verkleinert und innen
durch eine aufgenähte Schnur verstärkt. Der Ab-
satz weist Verschmutzungen auf.

Inv. Nr. WLM 14540 b: Das Leder der Vorderkappe
hat eine Fehlstelle. Am Ansatz der Sohle beim
Gelenk befindet sich eine Reparatur des Ober-
leders. Beide Ristbänder sind im sich stark ver-
jüngenden Teil repariert. Die beiden Verschluss-
schlitze am Ansatz des einen Ristbandes sind ein-
gerissen und zeigen einen Reparaturversuch mit
flüchtigen Stichen. Das Sohlenleder hat ein Loch.
An der Spitze und an einer Seite ist das Sohlen-
leder mit groben Stichen neu fixiert worden.

Die Mönnerschuhe mit erhöhtem Absatz
sind aus mittelbraunem Leder gefertigt. Be-
stimmendes Element ist die sehr hoch ge-
zogene, sich stark verbreiternde Ristlasche,
in der das Vorderblatt endet. Die in der Fer-
sennaht ansetzenden Seitenleder gehen
über in sich stark verjüngende Verschluss-
bänder, die jeweils an beiden Seiten zu
fixieren waren. Eine doppelte Ziernaht
schmückt die Ränder aller Schnittteile; sie
findet eine Entsprechung in der Sohlennaht.
Der sich leicht verjüngende Absatz ist aus
vielen dünnen Lederschichten aufgebaut,
die von neun Holznägeln fixiert werden.

In Form und Gestaltung entsprechen die
Herrenschuhe der gängigen europäischen
Schuhmode in den letzten Jahrzehnten des
17. Jahrhunderts. Sehr ähnlich ist beispiels-
weise ein Exemplar, das sich im Museum of
London erhalten hat und das um 1680/90
datiert wird.²

Die Schuhe sind im Schuckardschen In-
ventar der Kunstkammer von 1705/12 im
5. Fach auf S. 17 unter der Nr. 8 aufgeführt
als: *Ein paar gemeine bootsknechts schue,
so zu Manille, einer von den entlegensten
Insuln in Ostindien gemacht worden.* Dass
sie vor Ort von Samuel Becher gekauft wor-
den sind, ist in der Beschriftung auf dem

Vorderblatt einer der Schuhe festgehalten.
Über das spezielle Interesse Samuel Be-
chers an alltäglichen Objekten aus fernen
Ländern gibt ein weiterer Eintrag im Schuck-
ardschen Inventar Auskunft. Dort ist aufge-
listet, dass er der Kunstkammer *exotisches
Brot*, unter anderem *Zwieback aus Marokko*,
gestiftet hat. Inwieweit sich dieses Brot von
einheimischen Erzeugnissen unterschied,
können wir nicht sagen, da diese Kunst-
kammerbestände nicht erhalten sind. Bei
den Schuhen hingegen, die nicht exotisch,
sondern eher vertraut europäisch erschei-
nen, stellt sich die Frage: Was war der
Grund, sie in die Kunst- und Wunderkam-
mer aufzunehmen? Galt es als so erstaun-
lich, dass auch in Manila Absatzschuhe eu-
ropäischer Fassung hergestellt und von
Matrosen getragen wurden? Oder aber soll-
ten die Herkunft der Schuhe und ihre deutli-
chen Tragespuren Zeugnis ablegen für die
weiten und – wie an den Abnutzungen ab-
zulesen – beschwerlichen Reisen Samuel
Bechers? Die mit seinem Namen und der
Provenienz in der Ichform versehene Be-
schriftung auf einem der Schuhe scheint
diese Annahme zu bestätigen. Dann wäre er
der *Bootsknecht*, der die Schuhe selbst an-
hatte, und sie als Beleg dafür, wie weit sie
ihn getragen haben, der Sammlung seines
Landesherrn zur Verfügung gestellt hat –



eine Art „Kontaktreliquie“ der bereisten Länder.

Schon im Inventar von 1776 und dann auch wieder in dem von 1791/92 werden die *Bootsknechtsschuhe* unter der Rubrik *Ausschuss, schadhafte Objekte* geführt. Für die Kunst- und Wunderkammer hatten ihre Herkunft, ihr weltweiter Einsatz und auch ihr Träger also keine Bedeutung mehr. Dass sie sich dennoch erhalten haben und nicht, wie so viele andere Objekte, ausgemustert worden sind, mag an dem im 19. Jahrhundert aufkommenden, kostümgeschichtlichen Interesse gelegen haben. Bis zur Identifizierung als ehemaliger Kunstkammerbestand waren die Schuhe Bestandteil der Kostümsammlung des Landesmuseums.

Abgesehen vom gesicherten Terminus antequem ist es die Provenienz, durch die diese

Herrenschuhe in zweifacher Hinsicht eine Sonderstellung einnehmen. Laut Kunstkammerinventar handelt es sich um von einem Matrosen getragene Schuhe. Sie sind also eines der sehr selten überlieferten Beispiele für Schuhe, die nicht aus einer gehobenen, dem repräsentativen Leben verpflichteten Gesellschaftsschicht stammen. Darüber hinaus verdeutlichen diese Arbeitsschuhe aus Manila, dass der Kulturtransfer der Kolonialherren auch die Kleidersitten umfasste. [RY]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 17 (1705/12):

Ein paar gemeine bootsknechts schue, so zu Manille, einer von den entlegensten Insuln in Ostindien gemacht worden.

HStAS A 20 a Bü 99, o. S. (1776):

Schublad Nro. 49 1 paar Poots Knechts Schu.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 137, fol. 54r (1791/92).

Literatur: unveröffentlicht

¹ Im neuen württembergischen Dienerbuch ist für das Jahr 1702 ein Georg Samuel Becher als Lakai aufgeführt; später wird er Hausschneider. Ob dieser identisch ist mit dem Käufer dieser Schuhe, lässt sich nicht sagen. Vgl. Pfeilsticker 1957–1974, Bd. 1, §229, §638.

² Cumming 1998, S. 41.

326 Ein Paar Patten

England, Ende 17. Jh.

Eisen, Holz, Leder, Seidensamt. H. 7,6 cm,
B. 20,0 cm, T. 8,0 cm

Bez. an den senkrechten Flächen der Aussparung für den Absatz bei Inv. Nr. WLM 14555 a: *Engeland*¹ sowie auf der Sohle in Bleistift, zum Teil von weißem Aufkleber verdeckt *Patte...*; auf der Sohle, unter der Ferse: runder roter Aufkleber mit der Nummer 7.

Bei Inv. Nr. WLM 14555 b: *Pattens auß.*; alte Inv. Nr. auf den waagrechten Flächen der Aussparung für den Absatz 17; auf der Sohle: quadratischer weißer Aufkleber mit der Nummer 4; mit Bleistift durchgestrichen, mit Rotstift unterstrichen.
LMW, Inv. Nr. WLM 14555 a, b (vergeben 1975)

Die Eisenringe der Patten weisen Rostspuren auf. Der Samt ist in Teilen abgerieben. Die Bindebänder sind nicht erhalten. Inv. Nr. WLM 14555 b zeigt Fehlstellen im Holz an der Aussparung für den Absatz. Ferner liegen die Nähte zwischen Samt und Lederband in Teilen offen.

Die unter Damenschuhen mit erhöhtem Absatz zu tragenden Patten bestehen aus einer holzgeschnitzten, spitz zulaufenden Sohle, die bis auf die holzsichtige Unterseite schwarz gefasst ist. In der Form entsprechen die Patten jenen Schuhen, denen sie als Schutz dienen sollten: Sie steigen im Gelenk an und fallen zur Ferse hin senkrecht ab. Hier bietet eine waagrechte, halbrund begrenzte Fläche die Auflage für den Absatz des Schuhs.

Unter der Holzsohle ist ein geschweiffter Laufring befestigt; die Niete, mit denen dessen Eisenzungen an Spitze und Ferse fixiert wurden, sind auf der Sohlenoberfläche sichtbar. Der Abstand, mit dem der Eisenring montiert ist, und die Dicke der Holzsohle addieren sich zu einer Höhe von etwa 2,8 cm. Zur Befestigung der Patten an den Schuhen dienen breite, sich verjüngende Ristbänder aus mit rotem Samt gefüttertem Leder, die in Höhe des Gelenks durch jeweils drei Nägel mit der Holzsohle verbunden sind. Vier Löcher an den jeweiligen Enden der Bänder bieten verschiedene Möglichkeiten der Schnürung.

Die Form und Ausführung der Patten entspricht dem in verschiedenen Exemplaren überlieferten Typus der Kotschuhe, die ihre Trägerin davor bewahren sollten, mit ihren kostbaren und empfindlichen Schuhen direkt in den Dreck der Straßen treten zu müssen. Größte Ähnlichkeiten bestehen zu drei Paaren von Patten, die aus der Sammlung des Jesuitenpaters Ferdinand Orban (1655–1732)² stammen und die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München befinden. Sehr auffällig sind die Übereinstimmungen in Material, Gestaltung und Verarbeitung – bis hin zu Form und Größe der geschweiften Laufringe. Auch die Patten dieser Sammlung sollen laut Inventar von 1774 aus England stammen.³

Die holzsichtige Sohle und die Kanten am schwarz gefassten Holzkorpus haben keiner-

lei Gebrauchsspuren. Das lässt vermuten, dass die Patten nie getragen worden sind. Dem entspricht der perfekte Zustand, in dem sich die Schnittkanten des Samtfutters an den Schnürlöchern erhalten haben. An anderen Stellen hingegen weist der Samt der Ristbänder partielle Abnutzungerscheinungen auf. Wahrscheinlich sind die Bänder also in einer Zweitverwendung eingesetzt worden, mit den bereits vorhandenen Spuren des vorangegangenen Einsatzes. Auch die unterschiedliche Verarbeitung an den Langseiten der Ristbänder, wo der Samt umgeschlagen und an das Leder angenäht wurde, und an den fixierten Schmalseiten, wo er zusammen mit dem Leder abgeschnitten ist, lässt dies plausibel erscheinen. Diese Auffälligkeiten sind auch an den Kotschuhen der Orbanschen Sammlung zu beobachten.⁴
Ob Patten dieser Machart von vornherein als Sammlerobjekte hergestellt und verkauft worden sind, oder ob sie als benutzbare Gebrauchsgegenstände auf dem Markt waren, lässt sich beim derzeitigen Stand der Forschung nicht entscheiden.

Im Inventar von 1705/23 sind die Patten im 5. Fach auf S. 18 unter Nr. 17 aufgeführt: *Ein paar Caloschen von holtz, unten mitt eiserne Ringen beschlagen, bey kohtichtem Wetter der Schuh Zuverschonen, daß man nemlich nur mit den schuen hinein steigt, alßdan Zubindet, und geschwind wider ablegen kan. Werden von dem frauenzimmer*



in Engeland gebraucht und Patins genant. Die Beschreibungen der Patten in den weiteren drei Kunstkammerinventaren des 18. Jahrhunderts folgen sinngemäß, in Teilen sogar wörtlich, diesem Text. Im Inventar von 1792, in dem die Patten als Nr. 4 unter Exotica erscheinen, ist später ein ausführlicher Randvermerk hinzugekommen: *Pattens sind ein ebenso gangbarer Artikeln als Schuhe u. Stiefel.*

a) die mittelst 2 eiserner Bügel an einer Sohle v. Holtz befestigt sind oben an d. Sohle sind 2 lederne Riemen oder Klappen, die beim Überziehen zus. geknüpft werden. Dies Bedürfnis gibt unseren Handwerkern Nahrung. Einer macht allein das Eisenwerk, ein andrer allein die Sohlen, ein dritter schneidet allein die Riemen dazu, u. ein 4ter bringt alle Teile zusammen Sie verursachen ein Gräßl. Geräusch, u. das schöne Geschlecht gewöhnt sich nicht nur an einen klappernden Gang, sondern bekommt auch plumpe Füße.

Die detaillierte Beschreibung der Verwendung und die Schilderung des Nutzens der Patten in den Inventaren des 18. Jahrhunderts belegen, dass Kotschuhe dieser Art im deutschsprachigen Gebiet eher nicht in Gebrauch waren; nur so ist zu erklären, dass sie als ungewöhnliche, nur in England verbreitete Modeerscheinung im Herzogtum Württemberg unter Exotica subsumiert werden.

Der aus dem 19. Jahrhundert stammende Nachtrag im Inventar von 1792 bringt die

Veränderungen des Interesses und der Betrachtungsweise zum Ausdruck: Mit der Auflistung der Handwerker, die an der Herstellung des nun nicht mehr als singuläre Erscheinung dargestellten Schuhwerks beteiligt waren, rücken wirtschaftliche Aspekte in den Vordergrund, und mit der Modekritik – dem Hinweis auf die unschönen akustischen und optischen Begleiterscheinungen – die wertenden, bürgerlichen Moralvorstellungen der neuen Epoche. [RV]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 22, S. 18 (1705–23): *Ein paar Caloschen von holtz, unten mitt eisernen Ringen beschlagen, bey kohtichtem Wetter der Schuh Zuverschonen, daß man nehmlich nur mit den schuen hinein steigt, alßdan Zubindet, und geschwind wider ablegen kan. Werden von dem Frauenzimmer in Engeland gebraucht und Patins genant.*

HStAS A 20 a Bü 85, fol. 3r (1770/71): *Ein paar sogenannte Calachen von Holz, och Pattens, unten mit eisernen Ringen versehen; dergleichen sich das Frauenzimmer in Engelland beij kothigem Weeg bedienet, um die andere Schuhe, unter welche sie Solche Calaschen anziehen, zu schohnen.*

Nahezu gleichlautend: HStAS A 20 a Bü 130, fol. 97r-v (1784–1791).

Nahezu gleichlautend: HStAS A 20 a Bü 151, fol. 151v (1791/92) Späterer Randvermerk (19. Jh.): *Pattens sind ein ebenso gangbarer Artikeln als Schuhe u. Stiefel. a) die mittelst 2 eiserner Bügel an einer Sohle v. Holtz befestigt sind oben an d. Sohle sind 2 lederne Riemen oder Klappen, die beim Überziehen zus. geknüpft werden. Dies Bedürfnis gibt unseren Handwerkern Nahrung. Einer macht allein das Eisenwerk, ein andrer allein die Sohlen, ein dritter schneidet allein die Riemen dazu, u. ein 4ter bringt alle Teile zusammen Sie verursachen ein Gräßl. Geräusch, u. das schöne Geschlecht gewöhnt sich nicht nur an einen klappernden Gang, sondern bekommt auch plumpe Füße.*

Literatur: unveröffentlicht

¹ Zu dieser Herkunftsbezeichnung vgl. die Bemerkungen zu den Herrenschuhen Inv. Nr. WLM 14540 a, b, deren Beschriftung vielleicht von derselben Hand stammt.

² Zu dieser umfangreichen Sammlung vgl. Krempel 1968.

³ AK München 1991/92, S. 70.

⁴ Vor allem Inv. Nr. I 7-79,80: AK München 1991/92, S. 70, Nr. 69.



Waffensammlung

Matthias Ohm und Lilian Groß

Handschriftliche Inventare und gedruckte Beschreibungen nennen eine große Anzahl von Waffen, die während des 17. und 18. Jahrhunderts von den württembergischen Herzögen in Stuttgart aufbewahrt wurden. Wertvolle Waffen sind nicht nur in den Kunstkammerbeständen nachgewiesen, sondern finden sich auch in den Inventaren der Rüstkammer. Trotz der guten Quellenlage ist eine Analyse der Waffen in der Stuttgarter Kunstkammer sehr schwierig, da der überwiegende Teil dieser Sammlung durch einen Brand in der Mitte des 18. Jahrhunderts verloren ging.

Kunstkammer und Rüstkammer

Als der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer (1578–1647) im Jahre 1616 den Stuttgarter Hof besuchte, durfte er auch die württembergische Kunstkammer besichtigen, die sich zu diesem Zeitpunkt im Alten Schloss befand. Unter den vielen kostbaren Objekten erwähnte Hainhofer auch einige besonders prunkvolle Waffen, wie „1 guldene Messerschaidt mit Rubin vnd Türrges vesezt, vnnd ein schön Damaschenisch Messer darzue“.¹ Bei seinem Aufenthalt in Stuttgart konnte Hainhofer ein zweites Gebäude besichtigen, in dem die Herzöge von

Dolch Herzog Friedrichs I.
von Württemberg
(reg. 1593–1608),
Italien, um 1600, LMW.

¹ Von Oechelhäuser 1891, S. 308.



Saal im 1. Obergeschoss des Neuen Baus, Joseph Plepp (1595–1642), 1620, LMW.

Württemberg Waffen aufbewahrten: der Neue Bau südlich des Alten Schlosses.² In dessen Erdgeschoss befanden sich die Stallungen, das zweite Obergeschoss war 1616 „noch nit gar aussgebaut, vnnd soll daselbsthin die KunstCammer kommen.“ Im ersten Obergeschoss befand sich die Rüstkammer, „darinnen zusehen auf beeden Seiten durchab eine guete Antzahl Rüstungen, auf der Fürsten Leiber gerichtet, vnnd inn der Mitte, stehn etliche Pferd mit Rüstungen [...] An den Wenden herumb, hangen mannicherley alt vnd neue Bixen, Wöhren, Dolchen, vnder anderm ein schöner mit Türkes, Rubinen, vnd Granaten vesetzer Sebell, so der Herzog von Braunschweig Ihrn Frstl: Gn: verehrt, darneben hangt fast [ein] dergleichen ioiellierter³ Säbel, so der Kaiser Ihrn Frstl: Gn: geschenckt.“⁴

Die fast gleichlautenden Beschreibungen für die Scheide des Dolches und für die zwei Säbel durch Hainhofer belegen, dass die württembergischen Herzöge zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit kostbaren Steinen besetzte Prunkwaffen an zwei Orten aufbewahrten: in der Kunstkammer, die sich damals noch im (Alten) Schloss befand, und in der Rüstkammer, die seit 1611/12 im Neuen

Bau untergebracht war. Hainhofers Bericht verdeutlicht die Schwierigkeit, Kunst- und Rüstkammer zu trennen, und zeigt, dass in der Stuttgarter Rüstkammer – wie auch anderenorts üblich – neben Gebrauchswaffen für Krieg oder Jagd und nicht mehr benötigten Waffen auch Prunkwaffen aufbewahrt wurden. Werner Fleischhauer kommt in seiner Monographie zur Stuttgarter Kunstkammer deshalb zu der Einschätzung, die Rüstkammer sei „wie eine Ergänzung zur Kunstkammer zu betrachten“.⁵ In der Mitte des 18. Jahrhunderts hob man das Nebeneinander von historischen und Gebrauchswaffen in der Rüstkammer auf. 1751 entschied Herzog Carl Eugen, dass die Rüstkammer im Neuen Bau fortan nicht mehr als Arsenal diene. Dort wurden nun ausschließlich historische Waffen aufbewahrt, die Rüstkammer sollte „blos zum Andenken des Altertums dienen“.⁶

Zu den Beständen der Rüstkammer

Aus den Jahren 1634, 1678, 1693, 1695, 1698 und 1714 haben sich Inventare der Rüstkammer erhalten, in denen Waffen nach ihrer Funktion in Schutz-, Schuss-, Blank-, Stangen- und Hieb Waffen gegliedert sind.⁷ Einzelne Objekte sind in der Regel nur knapp beschrieben. Die ausführlichste Dokumentation – das „Inventarium

² Zum Neuen Bau vgl. Pfeiffer 1904, S. 47f.; Drollinger 1999, S. 300–302. Die Grundsteinplatte dieses Gebäudes von 1599 wurde Ende des 18. Jahrhunderts beim Abbruch der Überreste ausgegraben und in die Bestände der Kunstkammer integriert (LMW, Inv. Nr. KK braun 49).

³ *ioiellieren* (niellieren) ist eine seit der Antike bekannte Technik der Verzierung von Edelmetallen, bei der in Gravuren schwarze Farbe eingebracht wird.

⁴ Von Oechelhäuser 1891, S. 280f.

⁵ Fleischhauer 1976, S. 36.

⁶ Fleischhauer 1976, S. 130; vgl. auch von Reitzenstein 1969, S. 70f.

⁷ Fleischhauer 1976, S. 36f., 92, 105, 109.

über die auf dem Fürstlichen Neuenbau in der mittleren und obern Rüstkammer befindliche Kriegsrequisiten“⁸ – wurde 1756 vom Hofplattner Johann Jakob d’Argent (1697–1776) verfasst.⁹ Diese Auflistung, ein 102 Blatt umfassender Foliant, dokumentiert eine große Anzahl historischer Waffen, darunter etwa 250 Harnische. Vielen dieser Rüstungen, die wohl aus dem 16. Jahrhundert stammten, wies d’Argent Namen ihrer vermeintlichen Träger zu, darunter auch mittelalterlicher Herrscher aus dem Hause Württemberg.¹⁰ Darüber hinaus sind in diesem „Inventarium“ weitere Schutzwaffen, präparierte Wildschweine und Jagdhunde sowie Blank- und Schusswaffen aufgeführt.

Neben dem Inventar von 1756 vermittelt eine etwa gleichzeitig verfasste Beschreibung einen Eindruck der Rüstkammer. Der Historiker Christian Friedrich Sattler (1705–1785) beschrieb in seiner 1752 erschienenen „Historische[n] Beschreibung des Herzogthums Würtemberg“ auch die in Stuttgart präsentierte Waffensammlung der württembergischen Herzöge: Im Neuen Bau „befindet sich ein Theil des Fürstlichen Marstalls, in der Mitten ist ein grosser Saal zu Festins mit 12. Säulen, und ob demselben die schöne Rüst=Cammer, wo die Harnische der alten Graven und Herzogen zu Würtemberg, viele alte Kriegs=Rüstungen, ausgebälgte Pferde etc. zu sehen sind“.¹¹ Zu einzelnen Objekten – etwa den beiden Masken des Massenmörders Stier von Ilsfeld (Kat. Nr. 328) – gab es kleine Tafeln, auf denen die Objekte in Versform erläutert wurden.

Fünf Jahre, nachdem Sattlers Text erschienen war, und ein gutes Jahr, nachdem d’Argent das „Inventarium“ verfasst hatte, lag die „schöne Rüst=Cammer“ in Schutt und Asche. Am 22. Dezember 1757, während der Vorbereitungen für ein Hoffest Herzog Carl Eugens (reg. 1737–1793), brach ein Feuer aus, das den Neuen Bau und große Teile der Sammlung vernichtete.¹²

Maske des „Stiers von Ilsfeld“, Mitte des 16. Jh., LMW (Kat. Nr. 328).



Zu den erhaltenen Waffen

Der Brand von 1757 zerstörte viele Waffen, doch einige überstanden die Katastrophe und lagerten knapp vier Jahrzehnte lang im Zeughaus. Am 20. Oktober 1796 wurde beschlossen, diese Waffen (*alte Kriegs-Stücke und eiserne Effekten*) zu verkaufen, *aber vorher [sollte] dasjenige, was wirklich als Kunst-Stücke und Seltenheit zu erklären, separirt, und in die in der Academie befindliche KunstCammer transferirt werden*.¹³

⁸ WLB, Cod. hist. fol. 751.

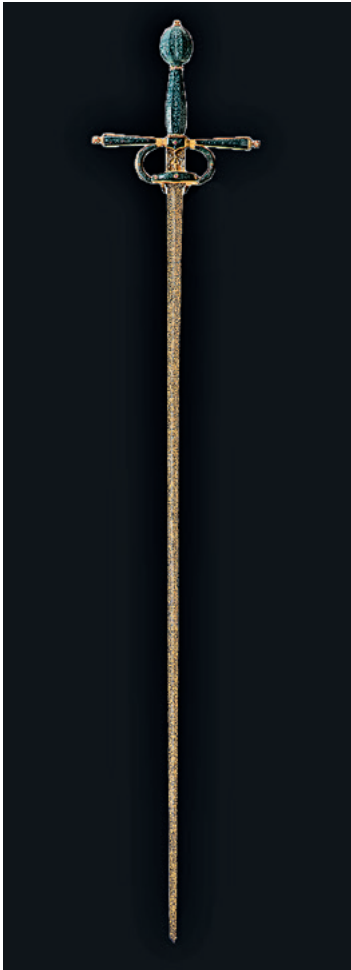
⁹ Pfeilsticker 1957–1974, Bd. 1, § 1056.

¹⁰ Von Reitzenstein 1969, S. 73; vgl. auch Laß 2017, S. 128–130.

¹¹ Sattler 1752, S. 39. In seiner Reisebeschreibung von 1740 erwähnt Johann Georg Keyssler unter den Stuttgarter Sehenswürdigkeiten auch den Neuen Bau, dessen Obergeschoss „zur Rüst-Cammer“ dient, „und siehet man darinnen ausser dem alten und neuen Gewehre und Turnier-Rüstungen, auch einige ausgestopfte Pferde, die den Herzogen ehemals vor andern lieb gewesen, besondere Hirsche, Schweine und Hunde, unter welchen letzten ein Jagd-Hund, welcher die andern zu führen pflegte, dem jetzigen Herzoge eilf hundert Gulden gekostet haben soll“, Keyssler 1740, S. 109.

¹² Pfeiffer 1904, S. 48.

¹³ HStAS A 20 a Bü 191.



Ritterwehr (Prunkdegen)
Herzog Friedrichs I.
von Württemberg (reg.
1593–1608), um 1600,
LMW.



Schwert mit den Namen
der Nachkommen
Herzog Friedrichs I.
von Württemberg,
1594–1596, LMW (Kat.
Nr. 331)

Einige dieser Stücke wurden im frühen 19. Jahrhundert im Alten Schloss ausgestellt. „In mehreren Glasschränken“¹⁴ waren Blankwaffen württembergischer Herrscher zu sehen, wie das Herzogsschwert Eberhards im Bart (reg. 1459–1496), ein Säbel Herzog Carl Alexanders (reg. 1733–1737) oder ein Degen des Prinzen Max Emanuel aus der Nebenlinie Winnental (1689–1709).¹⁵ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden – basierend auf dem Lebrecht-Inventar von 1791/92 – die Kunstkammer-Hauptbücher angelegt. Drei dieser Inventare weisen Waffen nach: Das Hauptbuch gelb dokumentiert 45 Blank- und Schusswaffen, das Hauptbuch hellgelb 151 Stangenwaffen, Rüstungen etc. und das Hauptbuch orange 93 exotische Waffen, darunter viele Objekte, die

¹⁴ Auch Lebrecht erwähnte in seinem 1791/92 angelegten Inventar *6 Kästen mit Glashüren, worinnen alte Rüstungen, Armamentaria, und andere Kriegssachen aufbewahrt werden [...]*. HStAS A 20 a, Bü 151, fol. 256v.

¹⁵ Memminger 1817, S. 265.

im Laufe des 19. Jahrhunderts von Expeditionen mitgebracht wurden.¹⁶ Von den 289 aufgelisteten Waffen können im heutigen Bestand 112 Objekte zweifelsfrei nachgewiesen werden.¹⁷ Einige Waffen, die in der Rüstkammer aufbewahrt gewesen waren, kamen auch ins königliche Jagdschloss Bebenhausen und schmückten dort die Wände, andere wurden im 1899 eröffneten Württembergischen Armeemuseum gezeigt.¹⁸ Die Beschreibungen und Inventare, die vor 1757 verfasst wurden, dokumentieren Waffen, die heute noch

¹⁶ So kamen im Jahr 1856 *Lanzen von Negern vom weißen Flusse, eine Lanze von Djuhr=Negern oestlich vom weißen Flusse* und *Lanzenspitzen von Kitsch Negern vom weißen Flusse* als Geschenke des Konsuls Theodor von Heuglin (1824–1876) in die Sammlung. LMW, Kunstkammer-Hauptbuch orange, Nr. 64–79.

¹⁷ Die Objekte, die nach 1817 in die württembergische Kunstkammer kamen, fanden – gemäß des Untersuchungszeitraums dieses Projekts – keine Berücksichtigung.

¹⁸ Im runden Saal des Armeemuseums wurden die ältesten und wertvollsten Waffen präsentiert, darunter auch einige Objekte aus der Kunstkammer; vgl. Pfeiffer 1904, S. 48; Wannenwetsch 1983, S. 10.



Schwert mit den Namen der Nachkommen
Herzog Friedrichs I. von Württemberg (Detail),
1594–1596, LMW (Kat. Nr. 331).

im Bestand nachzuweisen sind. Warum einige Objekte den Brand der Rüstkammer überstanden haben und andere zerstört wurden, konnte nicht geklärt werden.

Es sind ganz unterschiedliche Waffen, die nach dem Brand noch vorhanden waren. Neben Objekten mit einer engen Verbindung zum Haus Württemberg – wie den Stammbaumschwertern Herzog Friedrichs I. (reg. 1593–1608; Kat. Nr. 331) oder den zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgestellten Prunkwaffen – stehen Waffen, die bei der Jagd oder im Turnier Verwendung fanden, z. B. eine Pferdestirn (Kat. Nr. 327) oder fünf Turnierkrönlein (Inv. Nr. KK hellgelb 79–83), Aufsätze für die Lanzen im Turnier. Schließlich wurden in der Rüstkammer Waffen aufbewahrt, die an Personen oder Ereignisse erinnerten, wie ein Degen, der in einem Pilgerstab verborgen war und mit dem angeblich viele Menschen ermordet worden waren (Inv. Nr. KK gelb 18).¹⁹

¹⁹ Und stellet einen Pilgramstab vor, welcher vormals ein in einen

Die Stuttgarter und die Dresdner Rüstkammer

Um diese unterschiedlichen Arten von Waffen in der württembergischen Rüstkammer einschätzen zu können, sei zum Vergleich eine Beschreibung aus Dresden von 1782 herangezogen. Die Dresdner Rüstkammer existierte neben der Kunstkammer, dem sogenannten Grünen Gewölbe, beide Sammlungen wurden in separaten Räumlichkeiten aufbewahrt.²⁰ Mit ihren prunkvollen Blank- und Feuerwaffen galt die Rüstkammer als eben-

Eremeiten verkleideter Spitzbube geführt und viele Menschen damit umgebracht haben solle [...]. LMW, Kunstkammer-Hauptbuch gelb, Nr. 18.

²⁰ Die Waffen waren zunächst in verschiedenen Kammern untergebracht, der Jägerei-, der Rüst- und der Harnischkammer. Ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kamen auch Prunkwaffen in die Sammlung, die später die Bezeichnung Rüstkammer erhielt. Mit der Aufnahme von Kunstkammerobjekten im Jahr 1832, darunter auch der Krönungsornat, wurde die Rüstkammer in „Historisches Museum“ umbenannt. Vgl. Schöbel 1982, S. 6f.



Kommandostab mit Dolch, Diego Zaroni,
1. H. 18. Jh., LMW (Kat. Nr. 337).

so repräsentativ.²¹ Gezeigt wurden dort – ähnlich wie in Stuttgart – verschiedene Gruppen von Waffen, wie die Beschreibung aus dem Jahr 1782 zeigt: Waffen, die bei Turnieren und feierlichen Einzügen Verwendung fanden, exotische und Jagdwaffen sowie Waffen, die an bedeutende Personen und makabre Begebenheiten erinnerten, wie die Rüstung, die Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen (reg. 1532–1547) in der Schlacht bei Mühlberg 1547 trug, oder ein Richtschwert, mit dem angeblich 1.400 Personen geköpft wurden.²²

Eine klare Trennung beider Sammlungen ist in Dresden ebenfalls nicht nachweisbar. So sind auch in den Inventaren der Dresdner Kunstkammer von 1587, 1614, 1640 und 1741 Waffen und Zubehör aufgelistet.²³ Anfang des 18. Jahrhunderts ließ Kurfürst August der Starke (reg. 1694–1733) die glanzvollsten Waffen – darunter auch orientalische Objekte der *Türkischen Cammer* – aus der Rüstkammer ins Grüne Gewölbe transferieren.²⁴

Während die Dresdner Kunstkammer 1832 aufgelöst und einige ihrer Objekte Eingang in die Rüstkammer fanden, verhält es sich mit den Beständen der Stuttgarter Rüstkammer genau umgekehrt: Hier wurden die erhalten gebliebenen Waffen nach dem Brand des Neuen Baus Ende des 18. Jahrhunderts in die Kunstkammer integriert. Anderthalb Jahrhunderte waren dort Waffen unterschiedlichster Manier zu bewundern gewesen. Die bis heute erhaltenen Objekte vermitteln nur noch einen kleinen Eindruck jener vergangenen Pracht.

²¹ Vgl. Syndram 2012a, S. 30.

²² Dassdorf 1782, S. 544–551; Klatte 2017, S. 91–100.

²³ Vgl. Syndram / Minning 2010.

²⁴ Vgl. Schuckelt 2010, S. 21.

327 Rüstung für Reiter und Pferd

Deutsches Stechzeug

1. Hälfte 16. Jh.

Eisen. H. 88,0 cm, B. 69,0 cm, T. 78,0 cm,

Gewicht: Helm 9,0 kg, Brustpanzer 5,5 kg

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 52

Ross-Stirn mit Stirnscheibe

1. Hälfte 16. Jh.

Eisen. H. 54,0 cm, B. 33,5 cm, T. 16,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 9

Die Wurzeln des Turniers reichen zurück bis ins 12. Jahrhundert. Vom ursprünglichen Massenturnier ohne verbindliche Regeln ausgehend, erlebte es als inszenierter Festakt zu aristokratischen Anlässen wie Krönungen, Hochzeiten, Taufen oder diplomatischen Zusammenkünften seinen Höhepunkt im 16. Jahrhundert.¹ Dass auch am württembergischen Hof Turniere eine feste Rolle spielten, belegen die zahlreichen Turnierrüstungen und -waffen, die im Neuen Bau aufbewahrt wurden, ebenso wie die Anlage eines Turnierplatzes im Lustgarten.² Die verschiedenen Varianten des spielerischen Kampfes bei einem Turnier erforderten spezielle Rüstungen. Eine Form des Zweikampfes zu Pferd war das Plankenstech,³ bei dem versucht wurde, den Gegner mit einer stumpfen Lanze aus dem Sattel zu stoßen. Die besonders gefährdeten Bereiche des Kämpfenden – wie Hals- und Kinnpartie, Brust, linke Schulter und beide





Hände – bedurften einer zusätzlichen Anpassung der Rüstung. So wurde bei dem im 14. Jahrhundert üblichen Topfhelm die Kinnpartie verstärkt, woraus sich der Stechhelm entwickelte. Dieser konnte auf Brust und Rücken der Rüstung festgeschraubt werden und verminderte die Risiken eines möglichen Genickbruchs des Reiters durch den Aufprall. Die rechte Hand wurde durch die Brechscheibe geschützt, eine teller- bis trichterförmige Scheibe vor dem Griffstück der Lanze. Bei dem hier beschriebenen, einzigen erhaltenen Stechzeug der württembergischen Kunstkammer fehlt die Scheibe ebenso wie der rückwärtige lange Rasthaken zum Auflegen der Lanze.⁴ Zwei Werkstätten stellten dieses Stechzeug her: Die erste fertigte Helm, Brust und Rücken, die zweite stellte Schulter- und Armpartien her. Die Marken am oberen Außenrand beider Schulterstücke sowie an beiden Armkacheln weisen den Meister als Nürnberger Plattner aus.⁵ Neben Nürnberg waren Augsburg, Innsbruck und Landshut bedeutende Zentren der Rüstungsproduktion nördlich der Alpen.⁶ Gut trainierte Turnierpferde waren eine Kostbarkeit, die es auch im Turnier zu schützen galt. Der Kopf wurde mit einer Blendstirn versehen, wodurch das Ross faktisch blind war.⁷ Zusätzliche Schellen um den Hals verhinderten, dass das Pferd durch den Lärm abgelenkt wurde. Ein mit

Heu gepolsterter Stechsack um die Schultern bot Schutz vor Lanzenstichen. Dass dies kein Garant für Unverletzlichkeit war, lässt sich an dieser Ross-Stirn erkennen: Unter dem linken Auge weist sie eine viereckige, nach innen gebogene Öffnung auf, was auf das Eindringen eines Renneisens (eine Form der Bekrönung der Lanze) zurückzuführen ist.

Harnische wurden bereits in den Inventaren der Rüstkammer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als *Küriß*, *Harnisch* oder *Rüstung* gelistet.⁸ Eine detailliertere Beschreibung einzelner Stücke findet sich im 1756 angelegten Inventar des Hofplattners Johann Jakob d'Argent (1697–1776). Aufgeführt nach ihren Standorten im Neuen Bau, ergibt sich ein ungefährender Eindruck der Pracht und Vielfalt der Turnierobjekte, die einst am württembergischen Hofe aufbewahrt wurden. Allein über 250 Rüstungen werden aufgezählt, darunter auch *Tournier Cuirass*.⁹ Der Brand ein Jahr später vernichtete den Großteil der dort aufbewahrten Objekte. Warum gerade dieses Deutsche Stechzeug und diese Ross-Stirn dem Inferno entgingen, kann nicht abschließend beantwortet werden, ebenso wenig sind eindeutige Zuordnungen zu Inventareinträgen möglich. [LG]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 2, S. 1f. (1. H. 17. Jh.):

Tournier Cuirass

Gleichlautend:

WLB, Cod. hist. fol. 751 (1756).

Literatur: unveröffentlicht

¹ Vgl. Barber / Barker 2001; AK Landshut 2009; AK Schaffhausen 2014.

² Hörrmann 1985, S. 15.

³ Die einfache Variante hieß Deutsches Gestech, weitere Formen waren das Palliengestech und das Welschgestech.

⁴ Vergleichsstücke finden sich in der Rüstkammer zu Dresden, Inv. Nr. A76, M2 und im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. S VIII, B 66 1, S XV.

⁵ Die Meistermarke zeigt zwischen den Buchstaben „F“ und „S“ einen nach rechts gewandten Stechhelm mit einer Lilie als Helmzier. Die Marke gehört vermutlich zu Friedrich Schmidt. Vgl. Boeheim 1897, S. 201.

⁶ Zur Herstellung eines Harnischs vgl. AK Landshut 2009, S. 109–114.

⁷ Ähnliche Ross-Stirnen existieren im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. B 139, B 182 d.

⁸ HStAS A 20 a Bü 2, S. 1f.

⁹ WLB, Cod. hist. fol. 751.

Maske des „Stiers von Ilsfeld“

Mittleres 16. Jh. (?)

Eisen. H. 29,0 cm, B. 21,0 cm, T. 14,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 29

Maske des „Stiers von Ilsfeld“

Mittleres 16. Jh. (?)

Eisen. H. 21,5 cm, B. 18,0 cm, T. 6,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 30 (Abb. auf S. 959)

Im Jahre 1736 erschien die „Kurtze Beschreibung Desjenigen Was von einem Fremden in der Alt-berühmten Hoch-Fürstl. Residenz-Stadt Stuttgard [...] Merckwürdiges zu sehen“. Unter den Waffen, die in der Rüstkammer im Neuen Bau präsentiert wurden, sind auch neun Objekte mit einer besonderen Geschichte erwähnt: „Zwo gemahlte Blecherne Larven, danebenst einem halben vorderen Cuiras-Stück, samt zwei polierten Bein-Taschen und vier Büchsen-Rohren, deren unglückseligen Ursprung, Fort- und Ausgang wie solches länger als von Menschengedenken her als eine wahrhaftte Geschichte allwegen erzählt und beschrieben worden.“¹ Die „Beschreibung“ ergänzte den Bericht, welche Objekte ausgestellt waren, durch ein Gedicht, das deren Geschichte erläutert.² Die Waffen gehörten dem „Stier von Ilsfeld“, der im 16. Jahrhundert sein Unwesen getrieben hatte: „Daß die Posterität die That bekomme zu wissen, Hat man sein Mord-Gewöhr diß Orts aufhängen müssen, Vier Büchsen die er selbst mit eigner Hand Geschafft, Zwo Larven womit er so viele Leut geäfft, Ein vorder Cuiras-Stück, worzu zwey Bein-Taschen, Wie erste angeschnürt, mit Riemen, Gurt und Laschen, Das kan man alles hier steten Denckmahln sehn,

Daß es in Württemberg wahrhaftig so geschehn.“³

Über die historische Figur des „Stiers von Ilsfeld“ ist wenig bekannt. Wendel Stier wurde um 1535 im Schefflenzer Tal (Neckar-Odenwald-Kreis) geboren. Sein Vater, ein Schäfer, wanderte gegen 1540 nach Ilsfeld (Landkreis Heilbronn) ein. In den Quellen ist lediglich ein Mord nachgewiesen, den „Stier von Ilsfeld“ 1565 in Großbottwar-Winzerhausen (Landkreis Ludwigsburg) beging. Im Dezember 1572 wurde er in Gemmingen (Landkreis Heilbronn) hingerichtet.⁴

Von den neun Schutz- und Schusswaffen, die dem „Stier von Ilsfeld“ in der „Beschreibung“ von 1736 zugewiesen wurden, sind sieben verloren gegangen: der halbe Brustpanzer, die zwei Oberschenkelschützer und die vier Büchsen. Möglicherweise wurden die Objekte beim Brand des Neuen Baus im Dezember 1757 zerstört. Dagegen blieben die beiden „Larven“ erhalten. So nennt ein im Jahr 1788 angelegtes Verzeichnis der Objekte, die aus der *abgebrannten Kunstkammer des Neuen Baus in das Zeughaus* kamen, auch *2 Masquets von Martin Stier in Ilsfeld*.⁵

Die zwei Masken fanden auch in zwei späteren Inventaren Erwähnung: Im Kunstkammer-Hauptbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts steht der Eintrag *2 eiserne Masquen von Martin Stier von Ilsfeld*.⁶ Die beiden Larven wurden im Württembergischen Armeemuseum präsentiert. Das Inventarbuch dieser Einrichtung weist sie als *2 eiserne Gesichtsmasken* nach, später wurde nachgetragen: *Sind einwandfrei als die Masken des im Jahre 1572 hinger[ichteten] R[aub] Mörders Stier aus Ilsfeld festgestellt*.⁷

Die „Beschreibung“ von 1736 wies diese beiden Objekte als „gemahlte Blecherne Larven“ nach. Die ehemalige Fassung ist – vielleicht durch Beschädigungen während des Brands – verloren gegangen, an beiden Masken finden sich heute keine Farbreste mehr. Die zwei Objekte haben große Öffnungen für Augen, Nase und Mund sowie

weitere kleinere Luftlöcher. Während die eine Maske nur das Gesicht schützte, bedeckte die andere, an der ein eiserner Kragen mit Nieten befestigt wurde, auch den Hals. [MO]

Quellen:

HStAS A 248 Bü 2200, fol. 3v. (1788):

2 Masquets von Martin Stier in Ilsfeld.

Kunstkammer-Hauptbuch hellgelb, Nr. 29 und 30:

2 eiserne Masquen von Martin Stier von Ilsfeld

Hauptbuch Armeemuseum, Inv. Nr. AM 4213 und 4214:

Sind einwandfrei als die Masken des im Jahre 1572 hinger[ichteten] R[aub] Mörders Stier aus Ilsfeld festgestellt.

Literatur:

Residentz-Stadt Stuttgardt 1736, S. 57–60;

Fleischhauer 1976, S. 105 und 110;

Conrad 1983, S. 2.

¹ Residentz-Stadt Stuttgardt 1736, S. 57.

² In den Hofrechnungen von 1715/16 finden sich Aufwendungen für Auszeichnungstafeln, mit denen die Objekte in der mittleren Rüstkammer im Neuen Bau erläutert wurden: Unten den angeschafften *Tafeln und Tabellen* war auch eine *beschreibung deß großen Mörders Stiers von Ilsfeld, welcher über 400. Personen ermordet und zu Gemmingen jammerlich hingerichtet, in Versen* (HStAS A 19 a Bü 576, Rechnung 1715/16, fol. 119v, Eintrag Nr. 101.2); vgl. Fleischhauer 1976, S. 105 und 110.

³ Residentz-Stadt Stuttgardt 1736, S. 60.

⁴ Conrad 1983, S. 2. Über die Existenz des „Stiers von Ilsfeld“ gab es in den frühen 1980er-Jahren eine Forschungskontroverse. Kies meinte, vom „Stier von Ilsfeld“ als einer historischen Persönlichkeit“ Abschied nehmen zu müssen, weil er glaubte, keine Hinweise in der schriftlichen Überlieferung finden zu können. Kies 1981a, Kies 1981b. Conrad konnte jedoch anhand von Archivalien die Existenz des Wendel Stier belegen, wies aber darauf hin, dass die Nachwelt sein Bild „verfälscht, übertrieben [...] und den Stier ebenso verdammte wie glorifiziert“ hat. Conrad 1983, S. 2.

⁵ HStAS A 248 Bü 2200, fol. 3v, Verzeichnis von 1788.

⁶ LMW, Hauptbuch Kunstkammer, Inv. Nr. KK hellgelb 29 und 30.

⁷ LMW, Hauptbuch Armeemuseum, Inv. Nr. AM 4213 und 4214.



Stangenwaffe. Helmbarte

1601

Eisen, Tannenholz. L. 223,5 cm, B. 24,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 48

Stangenwaffe. Ross-Schinder

2. Hälfte 16. Jh.

Eisen, Holz. L. 228,0 cm, B. 7,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 39

Eine der zahlreichen Varianten der Stangenwaffen ist die Helmbarte, auch Hellebarde genannt. Für den Gebrauch des Fußkämpfers konzipiert, zeichnete sie sich durch eine beilförmige Klinge aus. Erfolgreich im 14. Jahrhundert von den Schweizern eingesetzt, kamen Helmbarten bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Schlachtfeld zum Einsatz. Die Mischung aus Hieb- und Stichwaffe sowie ihre große Reichweite machten sie auf den Schlachtfeldern unverzichtbar. Ihre vielen Verwendungsmöglichkeiten – schlagen mit dem Beil (Barte), reißen mit dem Haken sowie stechen mit der Klinge – erzielten eine effektive Durchschlags-, Zug- und Stoßkraft. Mit Aufkommen der Feuerwaffen ab dem 17. Jahrhundert verloren Stangenwaffen ihre militärische Bedeutung, als höfische Repräsentationswaffe blieben sie bis ins 18. Jahrhundert hinein in Gebrauch.

Diese Helmbarte ist überzogen mit geätztem Dekor, dominiert vom württembergischen Vollwappen mit der Jahresangabe 1601 auf der Beilklinge; Spuren der ehemaligen Vergoldung sind noch erkennbar. Haken und Stoßklinge zieren Blattranken, Akanthusblätter und Wellenornamente – diese Waffe kam sicher nicht im Kampf zum Einsatz, sondern diente zeremoniellen Zwecken.¹

Der Ross-Schinder ist eine Sonderform der Helmbarte im 15. und 16. Jahrhundert. Er verdankt seinen Namen seiner Funktion –

mit der sichelförmigen Klinge konnten die Sehnen der Pferde durchtrennt werden. Neben Beil, Klinge und Dorn verfügt diese Stangenwaffe über eine zusätzliche Sichel, mit der ein Reiter vom Pferd heruntergerissen werden konnte.²

In den frühen Inventaren der Rüstkammer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden Stangenwaffen in der Rubrik *vonn allerhandt Spießen* aufgelistet,³ als *hellenparten* und *partisanen*.⁴ Eine nähere Differenzierung nach der Funktion erfolgt auch in später angelegten Inventaren nicht. Die Stangenwaffen sind unter dem Sammelbegriff Spieße oder Partisanen zusammengefasst, so dass eine eindeutige Zuordnung des einzelnen Objektes auch hier nicht möglich ist. Präsentiert wurden die Stangenwaffen im Neuen Bau bis zum Brand 1757 in der mittleren Rüstkammer innerhalb der Galerie „oben am Plafon“⁵ oder außerhalb der Galerie „unter denen Cuirassen, nach der Länge angehängt.“⁶ [LG]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 2, S. 15 (1. Hälfte 17. Jh.):
[...] *hellenparten* [...] *partisanen* [...]

Gleichlautend:

WLB, Cod. hist. fol. 751, fol. 27v, 28r (1756).

Literatur: unveröffentlicht

¹ Ähnliche Helmbarten werden im Deutschen Historischen Museum Berlin, Inv. Nr. W 59/205, im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. A 16, sowie in der Rüstkammer zu Dresden, Inv. Nr. S 71, 72 und 75 aufbewahrt.

² Ein Vergleichsobjekt findet sich im Deutschen Historischen Museum Berlin, Inv. Nr. W 2488.

³ HStAS A 20 a Bü 2, S. 15.

⁴ HStAS A 20 a Bü 2, S. 16.

⁵ WLB, Cod. hist. fol. 751, fol. 27v.

⁶ WLB, Cod. hist. fol. 751, fol. 28r.





330 Vergoldete Sporen

Schwaben, 15./16. Jh.

Eisen, vergoldet. Sporen: L. 24,0 cm, B. 12,0 cm, H. 4,0 cm; Gesamt: L. 30,0 cm, B. 12,0 cm, H. 10,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK hellgelb 101

Die goldenen Sporen sind in ihrer Funktion als signalgebendes Werkzeug beim Turnier und Hilfsmittel zum Antrieb des Pferds beim Reiten mit sechsstrahligen Stachelrädern ausgestattet. Der lange, schmale Sporenhals ist unverziert. Der glatte Bügel weist eine minimale Streifenverzierung auf. Die Sporen sind mit einer beweglichen Riemen schnalle und drei Ösen mit Haken für die Befestigung von Rist- und Sohlenriemen versehen.¹ Schon seit dem Mittelalter galten Sporen zusammen mit dem Schwert als Standeszeichen des Adels und als Attribut

der Ritterschaft.² Als Symbole weltlicher Herrschaft treten derartige Grabbeigaben häufig in Adelsbestattungen auf.³ Diese mittelalterliche Tradition wurde fast nur in Süddeutschland bis in die Frühe Neuzeit hinein fortgesetzt.⁴

Im Schuckardschen Inventar von 1705–1723 wird ein Paar goldener Sporen erstmals unter der Rubrik der Waffen erwähnt: *Noch vier Paar uralte Sporn kleinere, darunter/ ein paar vergäلتet, (eines furnehmen Spanischen/ Ritters) so Anno 1600 in einem alten vermauer-/ ten Grab nicht weit von Ulm in einer alten Kirchen/ an der Donau, gefunden worden.*⁵ Ältere Archivalieneinträge aus dem 17. Jahrhundert, wie im Inventar Guth von Sulz, beschreiben – allerdings unter der Rubrik der „Antiquitäten“ – ebenfalls eine Sporenbeigabe eines spanischen Rit-

ters, sprechen aber von nur einem Sporn. Auch ist nicht von Gold die Rede: *Zwey alte Sporne deren der ein eines fürnem-/ men Spanischen Ritters gewest, wie die Abschrift/ seines Epitaphii, so dorbeij hanngt, ußweist, ist/ anno 1600 inn einem allten vermauerten Grab,/ nit weit von Ulm in einer allten Kürchen ann der/ Thonaw gefunden worden.*⁶ Eine Zuweisung der vorliegenden Sporen zu den Inventareinträgen des 17. Jahrhunderts ist somit nicht eindeutig.⁷ Bemerkenswert ist die anfängliche Einordnung der Sporen unter die „Antiquitäten“ und Bodenfunde im 17. Jahrhundert⁸ und die spätere Neueinordnung während des 18. Jahrhunderts durch den Antiquar Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) in die Waffeninventare der Kunstkammer.⁹ Vermutlich wurden die Sporen mit dem Zusatz *anno 1600 gefunden* im 18. Jahrhun-

dert nicht mehr als *uralte Antiquität* aus dem Boden stammend wahrgenommen, sondern als jüngeres historisches Waffen- und Rüstzeug und somit mit den übrigen frühneuzeitlichen Waffen inventarisiert. Schließlich stellt sich die Frage, wo und wem die goldenen Sporen mit ins Grab gegeben wurden. Es könnte sich um einen Angehörigen der spanisch-kaiserlichen Truppen handeln, die im Schmalkaldischen Krieg 1546 das Benediktinerkloster Elchingen (Landkreis Neu-Ulm) besetzt hielten.¹⁰ Da der Fundort leider nicht namentlich benannt ist, müssen der Standort des Grabs und die Herkunft der Sporen letztendlich offenbleiben. [KE]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 96r (um 1624):
Zwey alte Sporne deren der ein eines fürnehmen Spanischen Ritters gewesen, wie die Abschrift/ seines Epitaphii, so dorbeij hanngt, ußweist, ist/ anno 1600 inn einem allten vermauerten Grab,/ nit weit von Ulm in einer allten Kürchen ann der/ Thonaw gefunden worden.

HStAS A 20 a Bü 6, S. 31 (1654):
Eyn Dornen-Sporn eines fürnehmen spanischen/ Ritters ist Anno Domini 1600 in einem alten vermauerten Grab/ nicht weit von Ulm, in einer alten Kirchen in der/ Thonaw gefunden worden.

Nahezu gleichlautend:
SMNS, Inventarium Schmidlinianum (1670–1690).

HStAS A 20 a Bü 25, S. 7 (1705–1723):
Noch vier Paar uralte Sporn kleinere, darunter/ ein paar vergäلتet, (eines fürnehmen Spanischen/ Ritters) so Anno 1600 in einem alten Vermauer-/ ten Grab nicht weit von Ulm in einer alten Kirchen/ an der Donau, gefunden worden.

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 20 a Bü 66, fol. 2r (1762–1764);
HStAS A 20 a Bü 84, S. 1, Nr. 5 (1771);
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 163v-164r, Nr. 7 (1791/92).

Kunstkammer-Hauptbuch hellgelb,
Nr. 101–104:
4 Paar alte Sporn, so kleiner als die vorhergehende darunter 1 Paar vergoldet ist, das einem spanischen Ritter zugehört hat, und ca. 1600 in einem alten vermauerten Grab in einer alten Kirche an der Donau, nicht weit von Ulm gefunden worden.

Literatur: unveröffentlicht

von Sulz), Bü 6, S. 31 (1654 Antiquar Betz), Bü 204 [Paginierung nicht lesbar] (1670–90 Antiquar Schmidlin).

⁷ Möglicherweise wurde die Abschrift des Epitaphs, die in den älteren Inventaren Erwähnung findet, zu einem späteren Zeitpunkt mit einem anderen oder weiteren Sporenpaar in Verbindung gebracht.

⁸ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 96r; Bü 6, S. 31; Bü 204.

⁹ HStAS A 20 a Bü 25, S. 7. Die Sporen wurden immer in der Kunstkammer und nicht in der Rüstkammer aufbewahrt.

¹⁰ von Raiser 1817, S. 281, S. 290.

¹ Vgl. Exemplare mit ähnlich langen Hälsen in der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer: Thomas / Gamber 1976, S. 175f., Inv. Nr. A 154, A 156 und A 158; AK Mannheim 2014, S. 155, Kat.-Nr. II. 25-27; ebenso Gelbhaar 1997, S. 103–105.

² Gelbhaar 1997, S. 89f. Dies gilt besonders für aufwendig verzierte oder vergoldete Sporen.

³ Meier 2002, S. 92–96. Ab dem 14. Jahrhundert vom oberdeutschen Adel häufig praktiziert.

⁴ Meier 2002, S. 147f.; Sanke 2012, S. 401f.

⁵ HStAS A 20 a Bü 25, S. 7. Fast gleichlautende Einträge in Bü 66, fol. 2r (1762/63 Antiquar Vischer), Bü 84, S. 1, Nr. 5 (1771–74 Antiquar Vischer), Bü 151, fol. 163v-164r, Nr. 7 (1791/92 Antiquar Lebrecht).

⁶ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 96r (1624 Inventar Guth

331 **Schwerter Friedrichs I.
von Württemberg**

**Schwert mit dem Stammbaum
Herzog Friedrichs I. von Württemberg
(reg. 1593–1608)**

Klinge: 1593, Fassung: 17. Jh.

Eisen, Silber. L. 92,8 cm

LMW, Inv. Nr. KK gelb 5

**Schwert mit den Namen der Kinder Herzog
Friedrichs I. von Württemberg**

1594–1596

Eisen. L. 101,5 cm

LMW, Inv. Nr. KK gelb 4

**Schwert mit den Namen der Kinder Herzog
Friedrichs I. von Württemberg**

um 1594

Eisen, Silber. L. 107,0 cm

LMW, Inv. Nr. B 97-3

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert befassten sich die württembergischen Herrscher sehr intensiv mit der Geschichte der eigenen Dynastie. Herzog Ludwig (reg. 1578–1593) ließ mit den Grafenstandbildern Sem Schlörs (1530–1597/98) in der Stuttgarter Stiftskirche Denkmäler seiner mittelalterlichen Vorfahren errichten.¹ Er gab auch die vier großformatigen Herzogsporträts in Auftrag, die seine drei Vorgänger und ihn selbst zeigen,² und ließ einen 15 Blätter umfassenden Stammbaum drucken, der seine Ahnen bis ins fünfte Glied aufführt.³ Dieses

Bemühen um eine detaillierte Kenntnis der eigenen Geschichte, die sich in einer langen Ahnenreihe niederschlug, sollte die Herrschaft des Hauses Württemberg legitimieren, was gerade vor dem Hintergrund der Konflikte mit den Habsburgern während des 16. Jahrhunderts von großer Bedeutung war. Die Geschichte der Dynastie wurde nicht nur mithilfe von Skulpturen, Gemälden und Grafiken dokumentiert. Die württembergischen Herzöge nutzten auch kostbare Prunkwaffen, um die Genealogie des Hauses Württemberg dauerhaft festzuhalten. Aus den ersten Regierungsjahren Herzog Friedrichs I. sind drei Schwerter erhalten, deren Klingen mit den Namen seiner Vorgänger bzw. seiner Nachfahren geschmückt sind. Eine dieser Waffen stellt seine Ahnen vor, zwei nennen seine Nachkommen.⁴

In beide Seiten der Klinge des Stammbaumschwerts wurden die Namen der Vorfahren Herzog Friedrichs I. eingeätzt. Die Reihe beginnt im späten 11. Jahrhundert mit Liutgard, der Schwester Konrads (I.) (bezeugt 1081–1110), der den Bau der Burg Württemberg vollendete,⁵ und schließt mit Friedrich selbst. Vermutlich gab der Herzog dieses Schwert unmittelbar nach seinem Regierungsantritt in Auftrag, da seine im Dezember 1593 geborene Tochter Barbara (1593–1627) nicht erwähnt ist. Das württembergische Stammbaumschwert ist in einem Verzeichnis des Kunstkammerantiquars Johann Gottfried Schuckard (1640–1725, tätig: 1712–1751) detailliert beschrieben



und mit mehreren Skizzen dokumentiert.⁶ Neben dieser Waffe, deren Klinge seine Vorfahren zeigt, gab Herzog Friedrich I. während seiner ersten Regierungsjahre auch zwei Schwerter in Auftrag, deren Klingen die Namen seiner Kinder tragen. Friedrichs Ehefrau Sibylla von Anhalt (1564–1614) gebar in den 15 Jahren zwischen 1582 und 1597 ebenso viele Kinder, von denen zehn das Erwachsenenalter erreichten.⁷ Auf den Klingen der zwei Schwerter sind in tabellarischer Anordnung die Namen sowie Geburts- bzw. Tauforte, -jahre, -tage und -stunden der Kinder angegeben, bei den früh verstorbenen Kindern ist außerdem ihr Todestag genannt. Im Inventar Schuckards ist auch eine dieser Waffen genannt: *Ein Ballasch auf deßen Klinge des Herzog Friderichs von Württemberg Kinder Geburths- und Todes-Jahr gestochen zu sehen ist.*⁸

Herzog Friedrich I. stammte aus der Nebenlinie Mömpelgard. Nachdem die Hauptlinie des Hauses Württemberg mit Ludwig ausgestorben war, wurde er im August 1593 Herzog in Stuttgart. Mit dem Stammbaumschwert stellte er sich in eine über 500 Jahre lange Reihe der württembergischen Herren, Grafen und Herzöge, um seine Herrschaft zu legitimieren, mit den zwei Schwertern, deren Klingen seinen reichen Kindersegen dokumentierten, machte Friedrich deutlich, dass mit ihm und seinen Nachkommen der Fortbestand des Hauses Württemberg gesichert war. [MO]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 15 Nr. 4, S. 382, Nr. 34 (1777):

Ein Ballasch auf deßen Klinge des Herzog Friderichs von Württemberg Kinder Geburths- und Todesjahr gestochen zu sehen ist.



HStAS A 20 a Bü 25, S. 12–17 (1705–1723):
s. Abbildung

WLB Cod. hist. fol. 751, fol. 41r (1756):

1 Stamm-Schwerdt mit eingezäzten Schrifften,
1 desgleichen [und] 1 Stammschwerdt mit
verquildtem Kreuz.

Literatur:

Fleischhauer 1971, S. 137–139, 183f.;

AK Heidelberg 1986, Nr. 0 7;

Kremer / Lorenz / Rückert 2010, S. 344.

¹ Fleischhauer 1971, S. 137–139.

2 Württembergischer Hofmaler, Porträts der Herzöge Eberhard im Bart, Ulrich, Christoph und Ludwig, 1598, Stuttgart, LMW, Inv. Nr. WLM 70–73; vgl. AK Stuttgart 2012, S. 179–183.

3 Den Holzschnitt fertigte Joachim Lederlin (1551–um 1607) nach Zeichnungen von Jakob Züberlein (1556–1607) und Angaben des Historiographen Andreas Rüttel dem Jüngeren (1532–1587); Fleischhauer 1971, S. 183f.; zur Bedeutung der Stammbäume vgl. Fritz 2011.

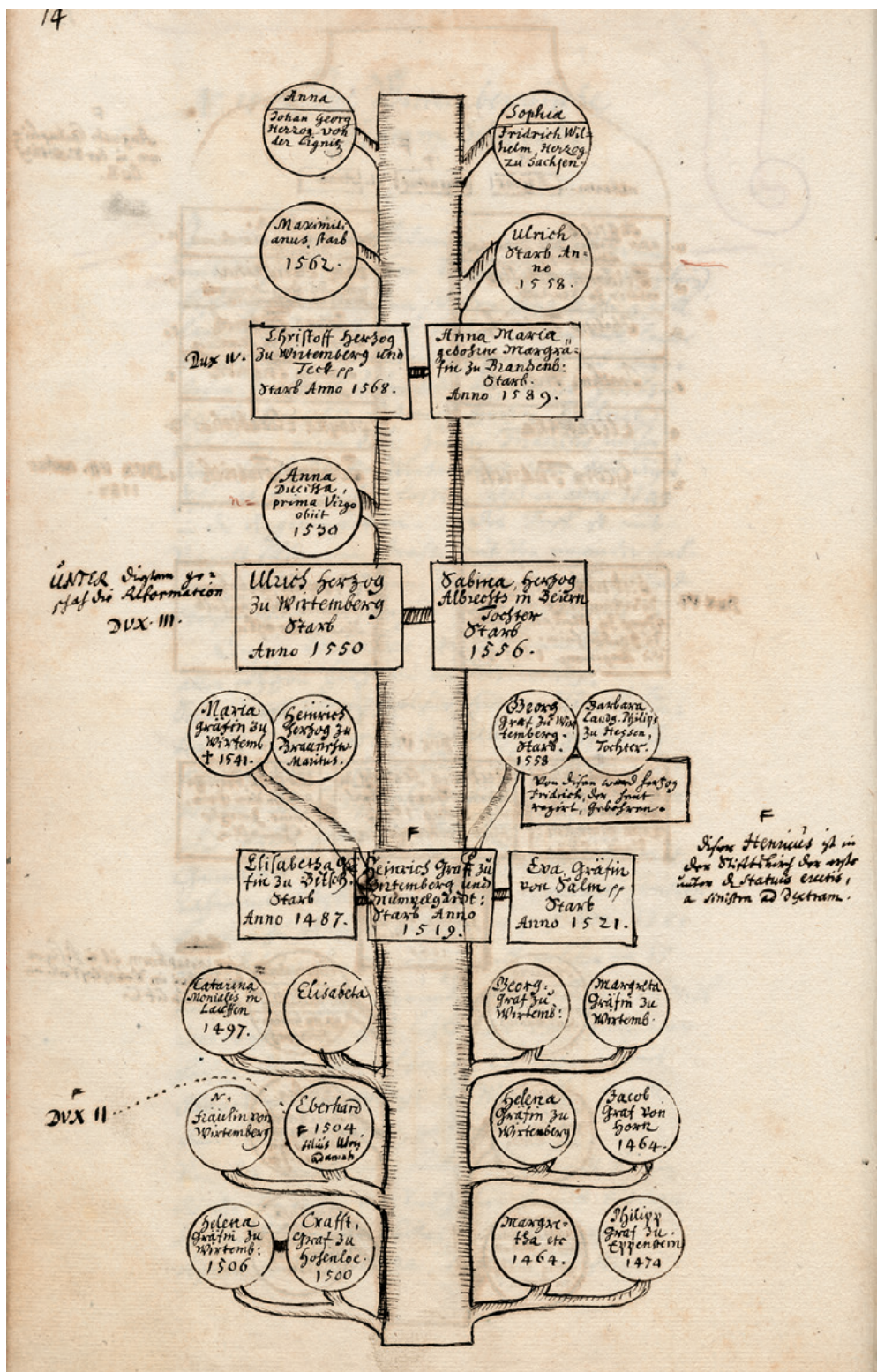
4 Im 1756 angelegten Inventar der Rüstkammer von Johann Jakob d'Argent (1697–1776) finden sich drei Einträge, die sich vermutlich auf diese Waffen beziehen: *1 Stamm-Schwerdt mit eingezäzten Schrifften, 1 desgleichen und 1 Stammschwerdt mit verguldetem Kreuz* (WLB Cod. hist. fol. 751, fol. 41r).

5 Vgl. Lorenz / Mertens / Press 1997, Nr. 1.0.1 und 1.0.4.

6 HStAS A 20 a Bü 25, S. 12–17.

7 Vgl. Lorenz / Mertens / Press 1997, Nrn. 4.0.3, 4.0.5, 4.0.8, 4.0.9, 4.0.10, 4.0.11, 4.0.12, 4.0.13, 4.1.1 und 4.2.1 (die Kinder, die das Erwachsenenalter erreichten), die früh verstorbenen Kinder sind ebd. unter Nr. 4.0.2. nachgewiesen.

8 HStAS A 20 a Bü 15 Nr. 4, S. 382, Nr. 34.



332 **Streitkolben**

1. H. 16. Jh.

Eisen, Messing. H. 51,0 cm, D. 10,0 cm

LMW, Inv. Nr. KK orange 29

Streitkolben gehören zu den ältesten Schlagwaffen. Ihre ursprüngliche Gestalt in Form einer Keule wurde im 14. und 15. Jahrhundert weiter ausdifferenziert: Die typischen Schlagblätter wurden hinzugefügt, um der Waffe mehr Durchschlagskraft gegen Rüstungen zu verschaffen. Der gotische Streitkolben, auch Kürissbengel genannt, konnte sogar den Plattenharnisch (Küriss) zerschmettern, der im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts getragen wurde. Die Kurzwaffe eignete sich vor allem für Reiter, auch im Fußkampf des Turniers fand sie Anwendung.

Dieser Streitkolben zeigt spätgotische Stilelemente: zugespitzte Schlagblätter, kleine Krabben sowie Dreipassdurchbrüche. Der Schaft wird von einer Messingeinlage bedeckt, die in filigraner Ausführung mit floralen Elementen geschmückt ist. Reste des roten Samtes, der einst den Griff umgab und so mehr Halt bot, sind noch erkennbar.¹ Streitkolben werden in den frühesten Archivalien der Rüstkammer in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter der Rubrik *vonn allerley Fausthämmern unnd Kolben*² gelistet. Darunter findet sich auch folgender Eintrag: *Ein allter Eißern Pusikan, oder Faustkolb, mit einem durchgebrochenen Knopff, undt scharpffen Ecken, ist bei der Handt mit Samt gefast, undt hangt an ein[e]r starckhen*

seidinen Schnur.³ Da nur wenige Waffen den Brand des Neuen Baus 1757 überstanden haben, kann letztlich keine eindeutige Zuordnung des vorliegenden Streitkolbens zu dieser Nennung im Inventar vorgenommen werden. Der Eintrag vermittelt jedoch einen Einblick in die Erfassung von entsprechenden Objekten im 17. Jahrhundert.

In einem 1771 erstellten Inventar wird *ein Streitkolb, in der Hand zu führen, dessen Griff mit rothem Sammt überzogen* erwähnt, der im Kasten X lagerte, bei dem es sich wahrscheinlich um diesen handeln könnte.⁴ Die Bedeutung des Streitkolbens als Schlagwaffe ließ im Laufe des 16. Jahrhunderts nach, besonders prunkvolle Exemplare dienten nun als Statussymbol oder hatten eine zeremonielle Aufgabe. Die veränderte Funktion findet sich auch in den Archivalien wieder: Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Streitkolben als Würdezeichen hoher Kriegsoffiziere der Ungarn und Tartaren deklariert.⁵ [LG]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 2, S. 18 (1. H. 17. Jh.): *Ein allter Eißern Pusikan, oder Faustkolb, mit einem durchgebrochenen Knopff, undt scharpffen Ecken, ist bei der Handt mit Samt gefast, undt hangt an ein[e]r starckhen seidinen Schnur*.

HStAS A 20 a Bü 84, S. 2, Nr. 8 (1771): *Ein Streitkolb, in der Hand zu führen, dessen Griff mit rothem Sammt überzogen*.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 164r (1792): *[...] Diese führen noch die türk[ischen] Chi aus, bes[onders] wenn der Sultan selbst z[u] Feld zieht reiten diese vor ihm her. In Ungarn u[nd] bei d[en] Tatarn werden sie noch von hohen ~~Kriegs~~ Offizieren als Zeichen ihrer Würde geführt*.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Ähnliche Streitkolben finden sich im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. HJRK A 162 und 153, und im Deutschen Historischen Museum Berlin, Inv. Nr. W 786, W 59/3511.

² HStAS A 20 a Bü 2, S. 17.

³ HStAS A 20 a Bü 2, S. 18.

⁴ HStAS A 20 a Bü 84, S. 2, Nr. 8.

⁵ HStAS A 20 a Bü 151, fol. 164r.





333 **Stichwaffe. Kris**

Anfang 17. Jh.

Eisen, Holz. L. 43,0 cm, L. mit Scheide 45,5 cm
LMW, Inv. Nr. KK orange 12

Mit Übernahme der Sammlung Guth von Sulz 1653 kam auch dieser eindrucksvolle Kris in die Kunstkammer. Diese im südost-asiatischen Raum verbreitete Stichwaffe zeichnet sich durch ihre asymmetrische Form aus, die durch das Querstück und die konisch geformte Klinge bedingt ist. Hier handelt es sich um einen Dapur Luk,¹ einen Dolch mit einer zweischneidigen geflammten Klinge. Der achteckige Griff ist mit Perlmutter besetzt und reich mit Gold und Drahtemail gefasst. Der aus Ebenholz geschnitzte Knauf zeigt einen männlichen Kopf. Die geschwungenen Hörner und die spitzen Ohren legen nahe, dass es sich um die Darstellung eines Satyrs handelt. Die Scheide ist aus dem gleichen Holz gefertigt und weist keine Bemalung auf. Der kunstvolle zweireihige Blumendekor aus Rubinen und Gold am Mundstück ist atypisch für diese Art von Dolch. Der Schmuck wurde in Siebenbürgen gefertigt und später hinzugefügt, wahrscheinlich um das Objekt prunkvoller zu gestalten. Auf welchem Wege der Sammler Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616) den Kris erworben hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Das um 1624 erstellte Inventar seiner Sammlung nennt unter den 916 *indianisch, türkisch und andere auslendische Sachen* auch den Kris:²

*ein chinesischer damascierter geflammter Dolch in einer hülziner Schaide, dass Hefft ist ein chinesischer Abgott, auch von Hollz geschnitten.*³ Die Beschreibung ist so eindeutig, dass Fleischhauer ihn als malaisischen Fürstenkris bezeichnet und diesem Inventareintrag zuordnete.⁴ Im Inventar von 1742 findet sich eine ausführlichere Angabe: *ein chinesisches geflammter Dolch⁵, dessen Heft von Perlen-Mutter, der Knopf mit einem aussgeschnittenen Satyr-Kopf, mit Gold emailirt und kleinen Rubinen versetzt, sambt einer Scheide von Ebenholz*, ergänzt um den Aufbewahrungsort des Dolches: *In den Kasten Z und dessen 5te Gefach.*⁶ Eineinhalb Jahrhunderte später wird der Dolch als *indischer Kris* geführt.⁷

In den Archivalien sind noch weitere Krisen genannt, dieser ist aber der einzige, der sich erhalten hat und einen Einblick in die Pracht und Vielfältigkeit der württembergischen Kunstkammer geben kann. [LG]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 4, fol. 130r (um 1624):
Ein chinesischer damascierter geflammter Dolch in einer hülziner Schaide, dass Hefft ist ein chinesischer Abgott, auch von Hollz geschnitten.

HStAS A 20 a Bü 31, fol. 6 (1741–45):
Ein chinesisches geflammter Dolch, dessen Heft von Perlen-Mutter, der Knopf mit einem aussgeschnittenen Satyr-Kopf, mit Gold emailirt und kleinen Rubinen versetzt, sambt

einer Scheide von Ebenholz. In den Kasten Z und dessen 5te Gefach.

Literatur:

Altertümer-Kabinet 1889, S. 25, Nr. 4, Taf. VXXVI;
Fleischhauer 1967a, S. 56.

¹ Vergleichsobjekte finden sich im Kunsthistorischen Museum Wien, Inv. Nr. 91.919 a und b, im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. D 54 und in der Rüstkammer zu Dresden, Inv. Nr. Y 136.

² HStAS A 20 a Bü 159, Schreiben 2, Nr. 392b (1624).

³ HStAS A 20 a Bü 4, fol. 130r.

⁴ Vgl. Fleischhauer 1967a, S. 56.

⁵ Identisch mit der Klassifizierung in Inventaren anderer Kunstkammern, vgl. z. B. AK Wien 2000, S. 249.

⁶ HStAS A 20 a Bü 31, fol. 6.

⁷ Altertümer-Kabinet 1889, S. 25.

334 Osmanische Waffen

Osmanischer Rundschild

17. Jh.

Eisen, Seide, Rute. D. 61,0 cm, H. 13,9 cm

LMW, Inv. Nr. KK orange 9

Osmanischer Reflexbogen

17. Jh.

Horn, Holz, Leder. H. 87,3 cm

LMW, Inv. Nr. B 851-41

Mit der Belagerung Wiens im Jahre 1529 verschärften sich die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem Osmanischen Reich und dem christlichen Europa, das den Türken einerseits mit großer Furcht, andererseits mit ebenso großer Faszination begegnete.¹ Türkische Waffen waren daher als Beutestücke von den Feldzügen oder als Geschenke begehrt und bereicherten schon bald die Rüst- bzw. Kunstkammern der Höfe. Auch die württembergischen Herzöge besaßen zahlreiche osmanische Waffen, von denen die meisten durch den Brand des Neuen Baus 1757 vernichtet wurden. Den Lauf der Zeit haben nur zehn Waffen überdauert, darunter so charakteristische wie Rundschilde und Reflexbögen. Das geringe Gewicht des Rundschilds und seine konzentrische Form sind kennzeichnend für die Defensivwaffe der Sipahi, der osmanischen Reiterei. Auf einer hölzernen Scheibe sind mit roter, grüner und weißer Seide umwickelte Ruten kreisförmig ange-

ordnet. Das Ornament besteht aus floralen und geometrischen Figuren: Stilisierte Zweige wechseln sich mit Rautenornamenten ab und steigern so die Wirkung des Konzentrischen. Auf dem gewölbten Eisenbuckel sind ein strahlenförmiges Ornament und arabische Schriftzeichen eingraviert. Die zehn rosettenförmigen Niete dienen der Befestigung des beigen Innenfutters, des Handpolsters und der Armschnüre.²

Der yay (Reflexbogen), die traditionelle Waffe der osmanischen Reiterei, war dem Gewehr in Reichweite, schneller Schussabfolge und Treffgenauigkeit bis weit in das 17. Jahrhundert hinein überlegen. Da die Sehne vor langer Zeit verloren ging, hat sich der Bogen in seinen ursprünglichen Zustand zurückgeformt, bei dem die Hornauflage nach außen gebogen ist. Die Bemalung zeigt ein kleinteiliges, goldenes, geometrisches Muster auf rotbraunem Grund, unterbrochen von arabeskenhaften Einschüben³, und zieht sich sowohl über die Bogenarme als auch über den Griff.⁴

Wann diese Objekte in die Kunstkammer gekommen sind, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Türkische Waffen werden bereits in den Inventaren erwähnt, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Allerdings erschweren sehr knappe Beschreibungen, wie *ein rohder türkhischer Schild* oder *ein türkhischer Flitschbog*⁵, eine eindeutige Zuweisung. Durch die Teilnahme von Mitgliedern des Hauses Württemberg an den Türkenkriegen⁶ erhielt die Kunst-

kammer steten Zuwachs an osmanischen Waffen.⁷ Anders als in der Dresdner Rüst-kammer, wo derartige Objekte von Beginn an als eigenständige Sammlung (die *Türckische Cammer*) angelegt waren,⁸ wurden in Stuttgart die osmanischen Waffen gemischt mit den anderen präsentiert. In den Inventaren sind sie unter ihrer Funktion mit den mitteleuropäischen Waffen gleichen Typs gelistet.⁹ Erst Ende des

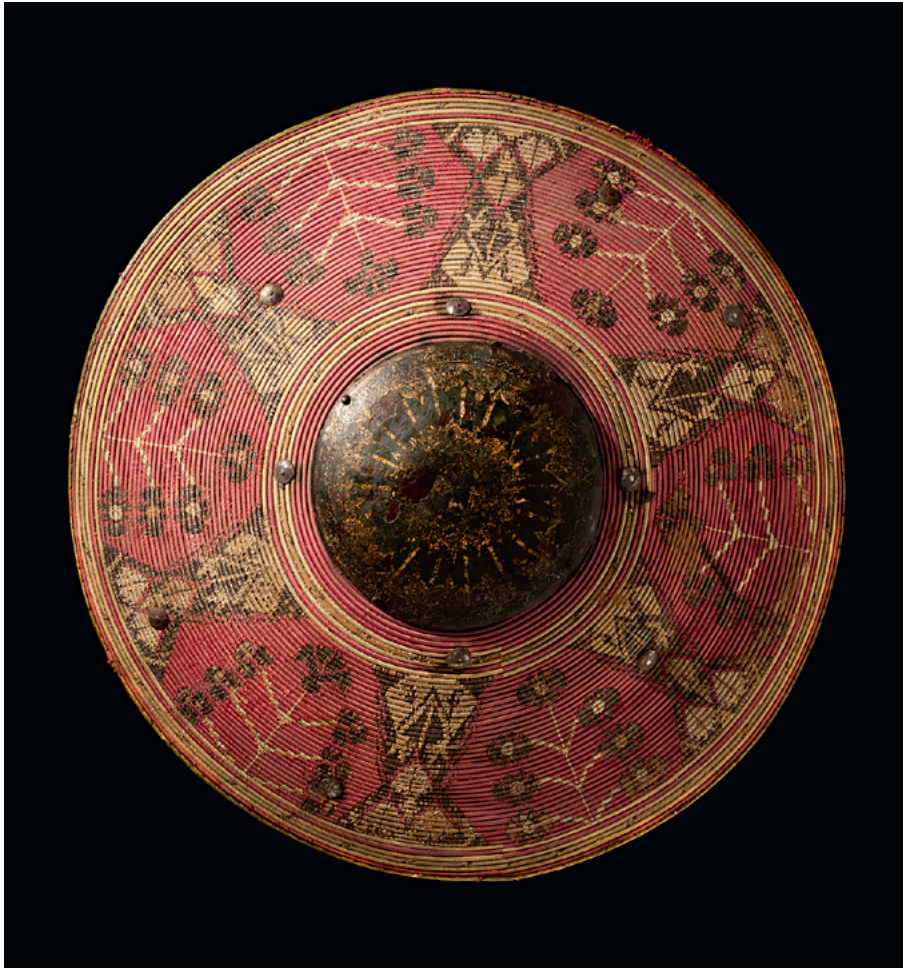
18. Jahrhunderts finden sich einige osmanische Waffen unter den Exotica, die besonders reich verzierten unter den Pretiosa.¹⁰ Einige Inventare geben Auskunft über den Aufbewahrungsort, indem sie die Waffen in Kasten R oder X liegend oder *frey hangend*¹¹ verorten.

Ob die osmanischen Waffen der Kunstkammer wie in Dresden¹² auch für repräsentative Zwecke eingesetzt wurden oder als Requisiten bei Hoffesten dienten, konnte bislang nicht eindeutig nachgewiesen werden. Vereinzelt Hinweise, dass auch am württembergischen Hof die Mode „alla turca“ im 17. und 18. Jahrhundert gepflegt wurde, lassen sich jedoch in den Archivalien finden.¹³ [LG]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 2, S. 23 (1. H. 17. Jh.):
[...] *ein rohder türkhischer Schild* [...] *ein türkhischer Flitschbog*.

Literatur: unveröffentlicht



¹ Vgl. Scherner 2012; Schuckelt 2010; Ágoston 2005.

² Ähnliche Rundschilde befinden sich in der *Türkischen Cammer* zu Dresden, Inv. Nr. Y 12, im Museum Schloss Friedrichstein in Bad Wildungen, Inv. Nr. KP B XVII.352, im Musée de l'Armée Paris, Inv. Nr. I 90 und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. D 20.

³ Zur Ornamentik der Osmanen vgl. Petrasch 1970, S. XVf.

⁴ Ähnliche Reflex- bzw. Kompositbögen befinden sich in der *Türkischen Cammer* zu Dresden, Inv. Nr. Y 235, im Museum Schloss Friedrichstein in Bad Wildungen, Inv. Nr. KP B XVII.344/3, im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. D 90g und im Kunst-

historischen Museum Wien, Inv. Nr. KP B XVII.344/2.

⁵ HStAS A 20 a Bü 2, S. 23.

⁶ So beteiligten sich z.B. die Herzöge Georg Friedrich (1657–1685) und Carl Alexander (reg. 1733–1737) an den Feldzügen.

⁷ Gezielte Ankäufe türkischer Objekte ließen sich am württembergischen Hof bisher nicht nachweisen.

⁸ Vgl. Schuckelt 2010.

⁹ Vgl. HStAS A 20 a Bü 2.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 130.

¹¹ HStAS A 20 a Bü 25 und Bü 84.

¹² Vgl. Schuckelt 2010, S. 23.

¹³ So bekam z. B. der Stuttgarter Buchbinder Hans Georg Grötzinger einen Auftrag zur Schaffung von 11 *türkchen-* und 21 *tartarköpf* (HStAS A 256 Bd. 148, fol.

412v). Solche, aus Pappmaché gefertigten Köpfe wurden bei Festen und Umzügen als Maskerade getragen oder dienten bei Turnieren im Lanzenstechen als Ziel, vgl. Buchhold 2012, S. 27.



335 **Radschlossbüchse mit Pulverflasche**

Radschlossbüchse

Hieronymus Borstorffer (erwähnt 1596–1637),
 Caspar Spät (ca. 1611–1691)
 München (?), 1635–1637
 Eisen, Holz, Bein, Messing. L. 126,0 cm, Kaliber
 11,0 mm
 Meistermonogramm auf der Schwanzschraube:
HB
 LMW, Inv. Nr. B 105-2

Pulverflasche

Hieronymus Borstorffer (erwähnt 1596–1637),
 Caspar Spät (ca. 1611–1691)
 München (?), 1635–1637
 Eisen, Holz, Bein, Messing. H. 19,8 cm, B. 8,6 cm,
 T. 2,9 cm
 LMW, Inv. Nr. B 115-1

Zu den Schusswaffen, die um 1700 in die Sammlung der württembergischen Herzöge kamen, zählt diese prunkvolle Radschlossbüchse. Ihr Schaft mit einem leicht abgebo- genen, kantigen Kolben ist vollständig mit Bein furniert, in das schwarzes Holz oder schwarz gefärbtes Bein intarsiiert wurde. Der Dekor zeigt Schweifwerkmuster und Vier- pässe. Reicher Eisenschnittdekor findet sich auf der Kolbenklappe und am Bügel in Form von symmetrischen Ranken, Blumen und Früchten sowie auf dem Lauf als Schup- penmuster und Ranken. Auch das Radschloss ist mit Ranken geschmückt, daneben befin- den sich zudem ein Hahn und ein Delfin. Zu dieser Waffe gehört eine Pulverflasche, die einen länglichen, vierkantigen Körper mit einer flachen Vorder- und Rückwand aus Bein hat. Die Flasche ist mit dunkel intarsier- tem Schweifwerk und Vierpässen mit Blumen- mustern geschmückt. Ihre Montierung aus vergoldetem Eisen zeigt Frucht- und Blumen- ornamente; das Ausschüttrohr ist mit einem stilisierten Lorbeerzweig verziert. Büchse und Pulverflasche wurden von zwei Meistern gefertigt, von denen der eine sein



Monogramm anbrachte: Auf der Schwanzschraube der Radschlossbüchse finden sich die ligierten Buchstaben *HB* für Hieronymus Borstorffer, der am Münchner Hof als Büchschensächter für die bayerischen Herzöge Maximilian I. (reg. 1597–1651) und Albrecht von Bayern-Leuchtenberg (1584–1666) tätig war. Während Borstorffer den mit Beinplatten furnierten Schaft fertigte, stammen die eisernen Teile der Waffe vermutlich vom Graveur und Eisenschneider Caspar Spät.¹ Die beiden Meister stellten zwischen 1635 und 1637 in München gemeinsam Schusswaffen her, darunter wohl auch diese prunkvolle Büchse.²

Radschlossbüchse und Pulverflasche kamen gegen Ende des 17. Jahrhunderts nach Württemberg. Fleischhauer bezieht Einträge in den Inventaren der Stuttgarter Rüstkammer aus den Jahren 1695 und 1698 auf diese Waffe.³ Das *Inventarium über die hochfürstliche Rüst- und Büchsen Cammer* von 1695 nennt im Abschnitt *Kugel- und Schrottbüchsen* auch *Ein Kugelbüchs, mit einem Flintenschloß, von Herrn Graff Prosper von Fürstenberg verehrt, in München gemacht*.⁴



Der Stifter, Prosper Ferdinand Landgraf von Fürstenberg (1662–1704), war Feldzeugmeister des Schwäbischen Kreises und fiel im Jahre 1704 bei der Belagerung der Festung Landau in der Pfalz während des Spanischen Erbfolgekriegs.⁵ Von ihm stammten zwei weitere Schusswaffen in der württembergischen Rüstkammer.⁶ Die Radschlossbüchse wurde vermutlich 1710 aus Stuttgart in die Gewehrkanmer des Ludwigsburger Schlosses gebracht und entging so der Vernichtung durch den Brand des Neuen Baues im Jahre 1757.⁷ Im 19. Jahrhundert befanden sich Büchse und Pulverflasche im königlichen Jagdschloss in Bebenhausen und gelangten mit dem Ende der Monarchie nach Stuttgart zurück in die Sammlung des späteren Landesmuseums Württemberg. [MO]

Quellen:

HStAS A 21 Bü 536, *Inventarium über die hochfürstliche Rüst- und Büchsen Cammer* (4. November 1695):
unter der Rubrik Kugel- und Schrottbüchsen: Ein Kugelbüchse mit einem Flintenschloß,

von Herrn graff Prosper von Fürstenberg verehrt, in München gemacht.

HStAS A 21 Bü 536, *Inventarium über die hochfürstliche Rüst- und Büchsen Cammer* (23. August 1698):
unter der Rubrik Kugel- und Schrottbüchsen: Flintenschloß, von Herrn Graff Prosper von Fürstenberg verehrt, in München gemacht.

Literatur:

Fleischhauer 1967b, S. 72;
Fleischhauer 1976, S. 106.

¹ Zu den beiden Meistern vgl. Stöcklein 1922, S. 75–96, 117–122; Heer 1978–1982, Bd. 1, S. 126, Bd. 2, S. 1198.

² Zu zwei Radschlossbüchsen von Borstorffer und Spät, die im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden, vgl. Schalkhaußer 1988, Nr. 37f.

³ Fleischhauer 1967b, S. 72.

⁴ HStAS A 21 Bü 536.

⁵ Storm 1974, S. 315, 372f.

⁶ Das *Inventarium über das herrschaftliche Gewöhr so zu Ludwigsburg in der Rüstkanmer sich zugegen befinden, gestürzt [einer Revision/Inventur unterzogen] den 29. Decembris 1710* nennt 2 gezogene flinten zu Schlackwerth gemacht, von Herrn Graf Prosper verehrt (HStAS A 21 Bü 536).

⁷ Fleischhauer 1976, S. 106.



336 **Vier Modellkanonen**

Mitte 17. Jh.

Eisen, Holz. L. 69–70 cm, Kaliber 29–30 mm

Inschrift auf den Rohren, neben dem Wappen

Konrad Wiederholds: *CW*

LMW, Inv. Nr. AM 2219, AM 2265, AM 2302 (abgebildet) und AM 2327

Konrad Wiederhold (1598–1667) war während des Dreißigjährigen Krieges Kommandant der Festung Hohentwiel bei Singen (Landkreis Konstanz). Nach der Schlacht von Nördlingen, in der die evangelische Seite eine vernichtende Niederlage erlitt, wurden große Teile des Herzogtums Würt-

temberg von katholischen Truppen geplündert. Als einzige württembergische Festung konnte der Hohentwiel von den Feinden nicht erobert werden. Unter der Führung Wiederholds widerstand sie in den Jahren 1635, 1639, 1640, 1641 und 1644 erfolgreich fünf Belagerungen.¹

Als Konrad Wiederhold im Jahre 1667 verstarb, vermachte er Herzog Eberhard III. von Württemberg (reg. 1633–1674) seine Waffensammlung, die zum überwiegenden Teil weniger bedeutende Gebrauchswaffen umfasste. Zu dieser Sammlung zählten wahrscheinlich aber auch Modellkanonen, die an Taten Wiederholds erinnerten.² Mögli-

cherweise bezieht sich folgender Eintrag in einem Inventar der Rüstkammer aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf diese Objekte: *Sechs gar wolgefaste unnd beschlagene mössine Stückhlein uff redern denn großen durchauß nachgemacht.*³ Das *Inventarium über die hochfürstliche Rüst- und Büchsen Cammer* von 1698 nennt im Abschnitt *Widerholtzisches Gewehr* auch *drey gar kleine mörser alle uff Lavetten stehend.*⁴

Die Rohre der Modellkanonen sind mit Wiederholds Initialen (CW) und seinem Wappen, einem springenden Bock,⁵ geschmückt. Vier dieser Modellkanonen waren im Württembergischen Landesarmeenmuseum ausgestellt. Das Inventarbuch dieser Einrichtung weist sie als *Modell eines gezogenen Vorderladergeschützes von 1650* bzw. *Modell einer gezogenen Vorderladekanone von 1650* nach.⁶ [MO]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 2, S. 2 (1. H. 17. Jh.):
Sechs gar wolgefaste unnd beschlagene mössine Stückhlein uff redern denn großen durchauß nachgemacht.

HStAS A 21 Bü 536 (1698):
Drey gar kleine mörser alle uff Lavetten stehend.

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 93;
AK Stuttgart 2012, S. 189.

¹ Bumiller 1997, S. 145–164.

² Fleischhauer 1976, S. 93.

³ HStAS A 20 a Bü 2, S. 2.

⁴ HStAS A 21 Bü 536.

⁵ Vgl. von Alberti 1899–1916, S. 1057.

⁶ LMW, Hauptbuch Armeenmuseum.



337 Steinschlosspistolen und ein Kommandostab mit Dolch

Ein Paar Steinschlosspistolen

Diego Zanon (1689–ca. 1750)

1. H. 18. Jh.

Eisen, Silber vergoldet. L. 39,0 cm, Kaliber 13,0 mm

Gravierte Inschriften auf dem Schloss: *D. ZANONI*

(Inv. Nr. KK gelb 25); *AxMOR* (Inv. Nr. KK gelb 26)

LMW, Inv. Nr. KK gelb 25, KK gelb 26

Kommandostab mit Dolch

Diego Zanon

1. H. 18. Jh.

Eisen, Silber vergoldet. L. (mit Scheide) 59,3 cm

LMW, Inv. Nr. KK gelb 27 (Abb. auf S. 962)

Am Ende des 18. Jahrhunderts kamen drei von Herzog Friedrich Eugen von Württemberg (reg. 1795–1797) gestiftete Waffen in die Kunstkammer. In einer Dokumentation über die Zu- und Abgänge der Sammlung findet sich ein Schriftstück vom 27. Oktober 1795, in dem der Herzog anordnete, drei Waffen an Karl Friedrich Lebrecht (1764–1829,

tätig: 1789–1829), den Betreuer des Kunst- und Naturalienkabinetts, zu senden:¹ *Serenissimus lassen dem Professor Lebrecht als Aufseher des KunstCabinet das hiebey folgende Paar Pistolen samt einem Stilet, welche einem türkischen Basse² zugehörten, und in letzterem TürkenKrieg von einem K. K. Officier erbeutet wurden, in der Absicht zugehen, um solche in der KunstCammer aufzubewahren.*³

Aus diesen Zeilen geht nicht hervor, was den Herzog dazu bewog, die drei Waffen der Kunstkammer zu stiften. Möglicherweise war es ihre Provenienz als Kriegsbeute einer Auseinandersetzung mit den Osmanen, vielleicht aber auch das kostbare Material oder die kunstvolle Bearbeitung. Die zwei Steinschlosspistolen mit Ladestöckchen in gegossener und ziselierter Silberarbeit sind mit hochplastischem Rankenwerk in niellierten Rahmenleisten geschmückt. Auf der Oberseite des Laufes findet sich im Rankenwerk ein rechteckiges Feld mit einem schreitenden Greifen oder Löwen. Auf dem Schloss einer der beiden Waffen wurde die



Signatur *D. ZANONI* eingraviert. Diego Zanoni (oder Zanone) aus Brescia fertigte nicht nur Schusswaffen, sondern handelte auch bis in den Orient mit ihnen.⁴

Neben dem Paar Steinschlosspistolen stiftete Herzog Friedrich Eugen auch einen zugehörigen Stab, in dem sich ein Dolch mit langer dünner Klinge befindet. Der Griff des Dolchs und die Scheibe sind mit reichem floralem, plastischem Ornament versehen. Der Knauf hat eine Blütenform, die Zwinge ist mit zwei Delfinköpfen geschmückt, am Mundblech finden sich Flügel.⁵

Das in der Mitte des 19. Jahrhunderts angelegte Kunstkammer-Hauptbuch weist diese drei Objekte in einem gemeinsamen Eintrag nach und nennt auch den Namen des Stifters: *Ein Paar silberne Pistolen mit Blumwerk und anderer schöner Arbeit garniert von neuer Facon. Nebst einem ebenmäßig gearbeiteten Commando Stab [...] in welchen sich ein Dolch befindet. Von Herzog Herzog [sic] Friedrich Eugen gestiftet.* Neben dieser Beschreibung und Provenienzangabe wurde von einer zweiten Hand der Edelmetallwert

der drei Waffen in Höhe von 110 Gulden angegeben: *beide Pistolen zusammen 66 fan Silber und der Commandostab und Dolchgriff zusammen 44 fan Silber.*⁶ [MO]

Quelle:

HStAS A 20 a Bü 161, fol. 79 (1795):
Serenissimus lassen dem Professor Lebrecht als Aufseher des KunstCabinet das hiebey folgende Paar Pistolen samt einem Stilet, welche einem türkischen Basse zugehörten, und in letzterem TürkenKrieg von einem K. K. Officier erbeutet wurden, in der Absicht zugehen, um solche in der KunstCammer aufzubewahren.

Literatur: unveröffentlicht

¹ Pfeilsticker 1957–1974, Bd. 1, 2002.

² Bassa bzw. Pascha, der höchste militärische und zivile Rang im Osmanischen Reich.

³ HStAS A 20 a Bü 161, fol. 79.

⁴ Heer 1978–1982, Bd. 2, S. 1427; Scalini 2005, S. 82–84.

⁵ Eine ähnliche Waffe ist in einem Inventar aus dem Jahr 1678 nachgewiesen: *Ein brauner Stab, dessen Handgriff verguldet, sambt einer Stoßklinge darinnen.* HStAS A 21 Bü 46, fol. 174r.

⁶ Kunstkammer-Hauptbuch gelb, Nr. 25–27.

Kostbarkeiten und Wunder kann man sammeln!
– Wie viele ihrer fürstlichen Zeitgenossen legten auch die Herzöge von Württemberg im ausgehenden 16. Jahrhundert eine Kunst- und Wunderkammer an. Neben kostbaren kunsthandwerklichen Arbeiten aus seltenen Materialien umfasste die Sammlung auch Exotica, eine Fülle an kuriosen Dingen, magische Gegenstände, Bronzen, wissenschaftliche Instrumente, Miniaturen und vieles mehr.

Diese dreibändige Publikation stellt die Ergebnisse eines mehrjährigen interdisziplinären Forschungsprojektes zur Kunstkammer in Stuttgart vor: Durch die Zuordnung der erhaltenen Objekte zu den in den Archiven erhaltenen Inventaren konnten der jeweilige Eingang in die Kunstkammer, sowie die sich im Laufe der Zeit wandelnden Schwerpunkte der Sammlung rekonstruiert und deren Geschichte kontextualisiert werden.

Über 30 einführende Essays und mehr als 330 Objektbeschreibungen stellen die württembergische Kunstkammer, ihre reichen Bestände und ihre wechselvolle Geschichte in ganzer Breite vor.

ISBN 978-3-7995-1259-6



Süddeutsche Verlagsgesellschaft Ulm
im
Jan Thorbecke Verlag



Baden-Württemberg